GIOVANNI PIERLUIGI

DA PALESTRINA

PRINCIPE DELLA MUSICA

N.° 1524. M. 1594.

MEMORIE
STORICO = CRITICHE
DELLA VITA
E DELLE OPERE

DI

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

CAPPELLANO CANTORE, E QUINDI COMPOSITORE DELLA
CAPPELLA PONTIFICIA, MAESTRO DI CAPPELLA DELLE BASILICHE
VATICANA, LATERANENSE, E LIBERIANA

DETTO

IL PRINCIPE DELLA MUSICA

COMPILATE

DA GIUSEPPE BAINI

SACERDOTE ROMANO, CAPPELLANO CANTORE, E DIRETTORE
DELLA STESSA CAPPELLA PONTIFICIA

Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua.
In peritia sua requirentes modos musicos.

ECCLESIASTICI 44. v. 1. 5.

Vol. 1.

ROMA

DALLA SOCIETA TIPOGRAFICA

1828

DEIPARAE VIRGINI MARIAE

SINE LABE CONCEPTAE

IOSEPHVS BAINIVS

QVIDQVID ID EST OPERIS

DICAT ET CONSECRAT

PROEMIO

Sono presso a tre secoli, dacchè la fama istancabilmente con meritati elogi esalta in tutta Europa le ammirabili opere musicali di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Scrittori italiani, scrittori d'oltremare, scrittori d'oltramonti hanno con degni encomi accresciuto lustro alla gloria del suo nome; e la comune convenzione è giunta per di lui ossequio a denominare antonomasticamente *musica alla Palestrina* il genere di musica da esso perfezionato. Non v'ha però un solo autore, che di proposito conti le memorie almen le più interessanti della preziosa vita di lui; e che additi il vero numero e l'intrinseco merito delle musicali sue opere. Grandi, sì, furono i pregi nella composizione musicale del patrizio Benedetto Marcello; non ebbe però egli fortuna minore nell'aurea penna del dottissimo Barnabita P. D. Giovenale Sacchi, che ne scrisse la vita. L'eleganti produzioni del Sacchini furono illustrate dall'eleganza dell'elogio tessutogli con le memorie della sua vita dal maestro Piccini. La gloria di Giuseppe Haydn si estese viemaggiormente per le Haydine del Carpani: Giorgio Hendel andrà mai sempre fastoso per le diligentissime cure

che di lui si prese il Dottor Burney: anche Giovanni Adolfo Hasse, ed il P. Gio. Battista Martini min. conventuale ebbero a loro pro, quegli Francesco Salesio Kandler, e questi il P. Guglielmo della Valle, che ne pubblicarono le notizie biografiche: e per tacer di tanti altri, il Monaco Guido d'Arezzo, che con le sue invenzioni divenne il padre della musica, era giaciuto in vero per varii secoli in una totale dimenticanza; gli studi però di Luigi Angeloni gli han reso a nostri dì e vita, e fama, ed eterno nome. Giovanni Pierluigi sopra tutti famoso, il genio immensamente più vasto, più sublime, più inesauribile di quanti mai furono e saranno compositori di musica; cui quest'arte bella fra le arti belle deve il suo compimento, la sua perfezione, ed il rilievo dello stesso vero suo bello, dovrà contentarsi di essere stato encomiato in succinti articoli, in brevi cenni, e tutto al più di avere dopo quasi tre secoli trovate a suo pro le ignobili cure di un oscurissimo scrittorello qual'io mi sono? Se v'ha emulazione in Italia, io intendo di provocarla con questo scritto, perchè la fama del principe della musica non iscemi per me, ma rinvigorisca per le dotte ricerche di alcun famoso scrittore; onde, esposta nel suo vero lume e la gloria delle azioni del Pierluigi a favor della musica, ed il merito delle sue opere, serbisi alla nostra Italia quel vanto di primazia musicale, che nel secolo di Leone le raffermò Giovanni inalterabilmente per le future età co' suoi impareggiabili talenti.

Aggregato fin da' più verdi anni nel collegio dei cappellani cantori apostolici io mi sentiva ricercare tutto internamente e commuovere dalle fine bellezze delle com-

posizioni del Pierluigi, che in ogni solennità si eseguiscono nella cappella papale dai menzionati cantori dinanzi al Sommo Pontefice: onde preso da giovanile entusiasmo mi posi a raccorre quante più potei opere di quel sommo compositore, affin di bearmene a mio talento. Roma non fu sufficiente a compiere le mie brame; e con grandissimo stento, e con indicibili spese ragunai finalmente da tutta Italia i venticinque volumi delle opere fatte imprimere da Giovanni, ed i sette volumi con altre spezzature delle sue opere postume. Intanto il dovizioso archivio della nostra cappella apostolica, di cui mi furono affidate le chiavi, gli archivii delle basiliche, e biblioteche pubbliche e private di Roma, che tutte diligentissimamente consultai, mi fornirono non solo di una quantità prodigiosa di opere inedite; ma eziandio di moltissime notizie originali, veridiche, incontrastabili della vita civile ed artistica del medesimo Giovanni. Fu allora ch' io mi vidi ricco di materiali atti a formar la serie cronologica non interrotta della vita preziosa di questo istancabile Omero della musica, in contrapposizione delle ridicolose ciance scritte ne' brevi cenni de' di lui elogi; ed atti insieme ad indicare il vero numero, ed a precisare l' intrinseco merito delle opere veramente belle e sublimi, per le quali questo genio senza pari elevò l'arte e la scienza musicale al più alto grado della perfezione. Quindi io mutai consiglio, e mi approfittai da senno de' travagli e delle spese profuse da scherzo: mi risolsi di far pubblico ciò che aveva riunito per mia privata istruzione, e mi determinai di avventurare il presente lavoro, tessendolo quasi interamente di notizie ine-

dite, e comunemente non conosciute; lavoro che sottopongo alla saviezza e benignità de' lettori, i quali sapendo a prova quanto costi in un' opera nuova il raccogliere le notizie, disporle opportunamente, e farle gustar con piacere, si degneranno, siccome confido, di applicare alla mia insufficienza quel d'Ovidio: *In magnis et voluisse sat est*.

Nel tessere queste memorie ho seguito la ragion cronologica, perchè la più adatta in fatto di vite e più confermata dall' uso, e perchè reca di per se molta luce anche alle opere; trattandosi di un uomo che va passo passo elevando alla perfezion la sua arte. A compimento poi dell' opera nel fine del *Cap. XI.*, e nel *Cap. XII.* della terza ed ultima *Sezione* si sono epilogate in due sommarii, quasi in due quadri, le notizie storiche di tutto ciò ch' è stato diffusamente trattato. Nel primo epilogo si è ristretta la serie cronologica della vita, e delle opere impresse, postume ed inedite di Giovanni: nel secondo epilogo dopo la indicazione dei progressi della musica figurata dal suo risorgimento fino al Pierluigi, si è mostrato ch' egli come sommo artista, perchè artista filosofo, dallo stato imperfetto in cui trovolla di povera arte, la innalzò per varii gradi fino alla perfezione completa di nobile scienza nella imitazione verace della natura.

Non mi sono lasciato in tutta l'opera fuggir di mano occasione alcuna per appagare la curiosità di ogni maniera di lettori. Quindi è che se ho esteso talvolta abbondantemente le note; ovvero, se a taluno sembrasse soverchiamente prolisso il *Cap. IX.* della *Sez. II.* ove si dimo-

stra contro l'Autor del Giornale de' Letterati stampato in Roma il 1753., che Giovanni Pierluigi potè sibbene essere eletto compositore, non mai maestro della cappella apostolica; e il cap. 11. della stessa sez. in cui si prova contro il Bettinelli che la musica è un' arte fissa, la quale per il genio de' compositori può in ogni genere formare produzioni veramente belle e sublimi, come il Pierluigi le formò nel genere osservato di pratica antica: e così il cap. 2. della sez. 3. ove si tesse la serie genealogica di tutti i più valorosi discepoli della scuola romana aperta da Gio. Maria Nanini sotto la direzione del Pierluigi: ed in fine il cap. 8. della medesima 3. sez. ove s'indica lo stato materiale della basilica vaticana, affine di precisare il luogo della sepoltura del Pierluigi; se a taluno dico, sembrassero o le note, o le menzionate disamine soverchiamente prolisse, egli può abbreviarle a suo piacimento, avendo io amato meglio di essere accusato come troppo esatto e diligente, di quello che tirarmi addosso la critica di superficiale e digiuno.

Dopo il frontespizio si è posta la figura di Giovanni Pierluigi di cui mi ha favorito graziosamente il rame S. E. il Sig. Carlo Bunsen Ministro di Sua Maesta' il Re di Prussia presso la S. Sede. Il disegno fu tirato dai quattro ritratti antichi del Pierluigi che esistono in Roma, uno nell' archivio della nostra cappella al Quirinale, due nella biblioteca dell' Eccell.ma Casa Barberini, ed uno nel *vestiario* dei cantori della basilica vaticana. Si occuparono di questo lavoro i virtuosissimi pittori Sigg. Corrado Ebeshard di Monaco in Baviera, G. Hempel di Vienna d' Austria,

Giulio Schnorr di Carolsfeld nato in Lipsia, ora stabilito in Monaco: lo stesso Sig. Schnorr riunì il disegno compito, e sopra questo fu lavorato il Rame dal Sig. S. F. Amsler Svizzero, forse il primo in Europa nel suo genere di riprodurre i disegni nella bella maniera di Marc' Antonio. La mia gratitudine doveva palesare al pubblico le cure gentili dei menzionati Signori, e la generosità del Donatore.

Il cielo voglia, che le mie fatiche per ultimare, e pubblicare queste memorie accendano nel cuore dei compositori di musica il desiderio di vedere anche le opere originali del Pierluigi tanto impresse che inedite, le quali ho io tutte spartite di mio pugno, e ridotte dai caratteri antichi senza divisione di battute, alla nota moderna con le sue divisioni, per darne, se a Dio piacerà, una edizione completa, onde la musica ecclesiastica destinata al gran fine di prestare il dovuto culto all' Essere supremo, e di riconcentrare il cuor degli uomini alla divota pietà, si spogli una volta delle maniere teatrali, che tanto male se le confanno, e sull' esempio della musica prenestina torni ad essere degna della casa dell' orazione.

DELLA VITA
E DELLE OPERE
DI
GIOVANNI PIERLUIGI
DA PALESTRINA

SEZIONE PRIMA

Capitolo I.

Della patria, e condizione di Giovanni.

Palestrina città nella campagna di Roma, e quinta sede de' cardinali vescovi suburbicarii, giacente entro i limiti del prisco Lazio sopra una falda degli Appennini, alla distanza di Roma dal canto orientale di miglia ventitrè (1), città sempre graditissima a' romani pel suo vago prospetto, e dilettevole soggiorno, fu l'avventurata patria di Giovanni Pierluigi il principe della musica. Ogni maniera di scrittori lo afferma. Il Pierluigi medesimo nelle sue opere si denomina *Joannes Petrus Aloysius Praenestinus*; e nel dedicare a Giulio Cesare Colonna allora principe

(1) La città volgarmente detta or *Pellestrina*, or *Pillestrina*, ma più comunemente *Palestrina* riedificata dal principe Stefano Colonna l'anno 1482 sulle ruine dell'antica Preneste già atterrata nel 1298, e nuovamente distrutta nel 1436, checchè ne dica Strabone (*Geogr. Lib.* 5.) tanto per la Tavola Peutingeriana, e per l'itinerario di Augusto, quanto per la misura presa in occasione del giubileo del 1750 d'ordine del pontefice Benedetto XIV. dista da Roma miglia ventitrè. *V. Storia di Palestrina città del prisco Lazio scritta da Leonardo Cecconi Vesc. di Montalto illustrata con ant. iscriz. e notiz. finora ined.* Lib. 1. cap. 1. pag. 2; 3. Lib. 4. cap. 4. pag. 275 cap. 5. pag. 302; cap. 6. pag. 311.

di Palestrina il secondo Libro di Madrigali a quattro voci gli dice: *per natura vivo fedelissimo vassallo di Vostra Eccellenza Illustrissima, e per elezione devotissimo Servidor di Lei*; e così si sottoscrive: *Di Vostra Eccellenza Illustrissima fedelissimo vassallo et humilissimo servitore*.

Come si chiamassero i di lui genitori mi è ignoto. Sembra ch'eglino fossero di bassa condizione: *nacque Giovanni in Palestrina d'umile* lignaggio, così asserisce Ottavio Pitoni (2): ed altresì *poveri di beni di fortuna* per sentimento di Andrea Adami (3). Certo è, siccome vedrassi in progresso, che Giovanni visse quanto amico alle Muse, altrettanto inviso a Pluto.

Dal censuale MS. della cappella Giulia esistente nell'archivio della basilica vaticana (4) si ricava che Giovanni ebbe un fratello per nome Bernardino. Eccone le parole: *Decembre* 1554. *Io Giovanni Belardino fratello di Messer Giovan Pierluigi ho ricevuto a bon conto sopra il mese di Decembre scudi tre di moneta*.

Capitolo II.

Dell' anno in cui nacque Giovanni.

Per accertarsi dell'anno in cui nacque Giovanni Pierluigi converrebbe poter consultare gli archivii della città di Palestrina. Le devastazioni però e massime gl' incendii suscitati dal barbaro furore dei soldati spagnuoli, e

(2) *Notizia de' contrappuntisti, e compositori di musica dagli anni dell' era cristiana* 1000. *fino al* 1700. *Opera divisa in VII. parti di Giuseppe Ottavio Pitoni maestro della basilica vaticana*, Inedito. L'originale MS. trovasi nell'archivio della lod. basilica. *V. Par. V. Giovan Pierluigi Prenestino.*

(3) *Osservazioni per ben regolare il coro della capp. pontificia fatte da Andrea Adami da Bolsena* pag. 170.

(4) Molte volte mi occorrerà di citare i libri censuali MS. della cappella Giulia, che si è compiaciuto di mostrarmi il gentilissimo Sig. D. Giuseppe Guerrigi archivista della basil. vatic. Il lettore ne sappia buon grado alla facile compiacenza di esso sig. archivista, ed io glie ne rendo doverosamente anche in iscritto i miei ringraziamenti.

tedeschi invasori della provincia della campagna di Roma, sotto il comando del Duca D'Alba Luogotenente di Filippo II. re cattolico nel pontificato di Paolo IV. l'anno 1557., ne impossibilitano affatto da questo canto la riuscita; essendo stati in quell'epoca ridotti in cenere anche gli archivii di Palestrina (5).

Volendo poi rimontare all'epoca sicura della nascita di Giovanni col mezzo della notizia degli anni ch'ei visse, e dell'epoca in cui morì non convengono le memorie nè nell'uno, nè nell'altro dei due articoli. Se si dovesse credere al Torrigio (6) ed a Leonardo Cecconi (7) Giovanni visse sessantacinque anni, e morì nel 1593; dunque sarebbe nato il 1528. Se fosse sicura la testimonianza di Andrea Adami (8), Giovanni nell'anno 1562 aveva anni trentatrè, e morì di anni sessantacinque nel 1594; onde sarebbe nato nel 1529. Se si potesse deferire all'autorità dell'antica iscrizione (9) posta sopra il ritratto del Pierluigi esistente nell'archivio della cappella pontificia al Quirinale, visse Giovanni quasi ottanta anni, *vixit prope octogenarius*, e morì li 10. Febbrajo del 1594. dunque sarebbe nato non il 1528, non il 1529, ma tra 'l fine del 1514; ed il principio del 1515.

Io però sono d'avviso che Giovanni nascesse indubitatamente il 1524. e lo rilevo da due incontrastabili monumenti. Igino figlio di Gio-

(5) Cecconi *Stor. di Palestrina* Lib. 4. cap. 7. pag. 324: Andrea Adami *Osserv. per ben reg. il coro della Capp. Pont.* pag. 170.

(6) *Le sacre Grotte Vaticane di Franc. Maria Torrigio* par. 2. cap. 2. pag. 166.

(7) Cecconi *Stor. di Palestrina* Lib. 4. cap. 7. pag. 344.

(8) Adami *Osserv. per ben regolare il coro della Capp. Pont.* pag. 172, 173.

(9) Nell'archivio musicale dei cappellani cantori pontificii al Quirinale v' ha il ritratto di Giovanni Pierluigi opera di buona mano del secolo XVI. Sopra la cornice si legge in una cartella ben antica la seguente iscrizione: *Joannes Petrus Aloysius Praenestinus musicae princeps, sub Julio III. prius cantor, mox sub Pio IV. modulator pontificius, lateranae, et liberianae, demum bis vaticanae basilicae cappellae magister. Obiit IV. Idus Februarii MDXCIV. vixit prope octogenarius; sepultus est sub sacello vaticano Ss. Simonis et Judae.* Anche nella biblioteca della Eccell. casa Barberini vi sono due ritratti del Pierluigi: ed uno ve n' ha nel *vestiario* dei cantori della basilica vaticana.

vanni compì, pochi giorni dopo la morte del padre, l'edizione del tomo settimo delle messe già intrapresa dal medesimo (V. sez. 3. cap. 9.) e dedicandola al Pontefice Clemente VIII. asserisce che il suo padre era vissuto quasi settant' anni : *Joannes Petraloysius pater meus septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens etc.* Che poi Giovanni passasse agli eterni riposi non il 1593, come pretendono il Torrigio ed il Cecconi, e non il dì 10. Febbraio come vuolsi nella sopracitata iscrizione, ma la mattina dei 2. di Febbraio del 1594. è indubitato per le notizie del diario della cappella pontificia di quello stesso anno, come vedrassi a suo luogo (10). Dunque Giovanni dovette nascere o nell'estate o nell'autunno del 1524. anno memorabile ai palestrinesi per la crudele pestilenza che ne' mesi di Settembre, Ottobre, e Novembre infierì nella desolata città (11).

Capitolo III.

Perchè, e quando venne Giovanni a Roma; e come vi si fermò allo studio della musica.

Venne in quest' anno 1540 in circa a studiare musica in Roma un nostro cittadino chiamato Giovanni Pierluigi, così Pietrantonio Petrini (12). Rimane però a suo carico l'appoggio di cotal notizia.

Ottavio Pitoni, e Leonardo Cecconi sono d'avviso, che un aneddoto fortuito desse alla musica il Pierluigi. *Con l'occasione, che Giovanni veniva spesso da Palestrina a Roma*, così il Pitoni (13), *ove per istrada verso S. Maria Maggiore cantava* (14) *secondo l'uso de'*

(10) V. Sez. 3 cap. 8.

(11) Cecconi *Stor. di Palestrina* Lib. 4. cap. 6. pag. 319.

(12) *Memorie prenestine disposte in forma di annali da Pietrantonio Petrini*. An. di Cristo 1540, pag. 207.

(13) *Notizie MS. de' Contrappuntisti* di Giuseppe Ottavio Pitoni *Par. r.* Gio. Pierluigi prenestino.

(14) Da questo racconto del Pitoni si potrebbe dedurre, che Giovanni fosse figlio di alcuno di que' contadini palestrinesi, che sogliono venire al mercato, ed alla piazza

giovanetti, ed inteso dal maestro di Cappella di S. Maria Maggiore, ed assai piaciuto nel modo del canto, e nella voce fu preso sotto la sua disciplina. Leonardo Cecconi (15) senza caricarsi punto del luogo ove accadde l'aneddoto, racconta che essendo Giovanni fanciullo, e trovandosi un giorno *presente ad un concerto musicale fu osservato dal Maestro di Cappella, che accompagnava con ammirabile conformità la cadenza delle note col moto della testa; e fattolo a se venire si pose ad istruirlo con tale profitto, che in breve ottenne il principato in questa professione.* Questi due racconti, che in fondo molto si avvicinano, essendo nati sotto la penna de' due citati scrittori almeno un secolo e mezzo dopo il Pierluigi, ne lasciano nel massimo dubbio.

Se a me ancora è lecito di congetturare, diviso piuttosto, che i genitori del fanciullo Pierluigi, avvedendosi dello sviluppo de' di lui singolari talenti ricercassero il parere di alcuna saggia persona di Palestrina, e che ne avessero quel consiglio, che dette a Lupo M. Valerio Marziale (16).

Cui credas, Lupe, filium magistro
Quaeris sollicitus diu, rogasque.
. . . .
Artes discere vult pecuniosas?
Fac discat citharoedus aut choraules.

Consiglio non dispregevole anche al tempo di Giovanni, in cui li compositori ed i cantori trovavano nelle Corti d' Italia favorevolissima accoglienza. Milano invitavagli a completare i suoi trenta Cantori, quasi con lo stesso appuntamento di cento ducati al mese (17) siccome erano

di Roma con i prodotti delle loro terre, i quali entrando per Porta Maggiore sogliono passare innanzi alla basilica di S. Maria Maggiore, e scendono quindi per la *via di* S. M. Maggiore detta volgarmente la *scesa*, e respettivamente la *salita* di S. M. Maggiore, che conduce diritto a S. Lorenzo in Panis Perna, a S. Agata, a Ss. Domenico e Sisto, ec.

(15) Cecconi *Stor. di Palestrina* Lib. 4. cap. 7. pag. 344.

(16) *Epigramm.* Lib. 5. *Epigr.* 51.

(17) Bernardino Corio *Storia di Milano scrive: Il Duca Galeazzo stipendiava da*

staii dati dal Duca Galeazzo al cantore nominato Cordiero. Firenze invitavagli, offrendo le grosse mercedi date a Jusquin del Prato, a Giacomo Obrecht, ad Errico Isaac, ad Alessandro Agricola, ed a D. Pietro Aron; i quali contemporaneamente trovaronsi ai servigi di Lorenzo il Magnifico (18). Con simili ampie promesse invitavangli i Duchi D' Este di Ferrara, i Marchesi Gonzaga di Mantova, il Duca di Savoja Carlo III. (19) la Repubblica di Venezia, e per tacere di tutti gli altri principi italiani, molto più i Sommi Pontefici, conferendo prodigamente a ciascun cappellano cantore della cappella apostolica canonicati, dignità e prebende pingnissime (20). Animati pertanto i poveri genitori del fanciullo Pierluigi da questo apparato di somme ricompense, e di alti onori che si dispensavano a' cantori, e compositori di musica; riconoscendo in esso anche per comune testimonianza una buona voce di soprano, e vedendolo molto inclinato a' canti e suoni, dovettero procurargli in Roma un posto frà

trenta musici oltramontani con grosse mercedi. Uno di essi nominato cordiero ne aveva cento ducati al mese: gran somma in que' tempi.

(18) D. Pietro Aron *De instit. Harmonic.* Cap. 16, *Summos in arte viros imitati, praecipue vero Josquinum, Obrecht, Isaac, et Agricolam, quibuscum mihi Florentiae familiaritas, et consuetudo summa fuit.*

(19) Veggasi la dedica al Duca di Savoja Carlo III. del *Graduale* stampato a uso del coro in Torino nell'anno 1514. da Galeazzo, e Pietro Paolo Porro fratelli stampatori.

(20) Possono vedersi le bolle dirette ai cappellani cantori della cappella apostolica esistenti in pergamena bollata nell' archivio della cappella, di

Eugenio IV. del 1. Febbr. 1443.
Calisto III. del 1. Giug., e de' 16. Decemb. 1456.
Pio II. de' 27. Marzo 1459.
Sisto IV. de' 20. Giug. 1473; de' 2. Genn. 1476; de' 16. Apr. 1480; e de' 3. Giug. 1483.
Innocenzo VIII. de' 20. Sett. 1486; de' 4. Ottob. 1488; e 20. Lug. 1492.
Alessandro VI. de' 31. Lug. 1498.
Giulio II. del 27. Novem. 1507.
Leone X. Breve de' 30. Lug. 1515, *Moto proprio* del 1. Novem. 1518.
Clemente VII. de' 2 Giug., e 1. Novem. 1525; del 27. Magg. 1529; e del 13. Settemb. 1530.
Paolo III. del 26. Settem. 1536. ec.

i fanciulli destinati al servigio di qualche basilica, ove cotali giovanetti erano mantenuti, ed istruiti nel canto e nella grammatica (21); onde all' occasione di tale impiego Giovanni necessariamente avrà dovuto attendere ai primi elementi del contrappunto, cognizione indispensabile per gli esecutori di quella stagione, e di quella maniera di canto (22); e così seguendo l'inclinazione naturale del suo genio tutto musica, dedicossi intieramente, e con tanto profitto allo studio della composizione.

Capitolo IV.

Si cerca chi fosse il maestro di musica di Giovanni: si accennano i maestri oltremontani che di quel tempo fiorivano in Roma.

Per quanto il risorgimento della musica in Italia debbasi attribuire alle cure degl'Italiani medesimi, come di Anselmo da Parma, di Marchetto e di Prosdocimo, di Beldomando o Beldomandi Padovani, di Fisifo o Filippo di Caserta, di Paolo di Fiorenza, di Franchino Gafurio Lodigiano, di Giovanni Spatario Bolognese, e di tanti altri meritevoli di gloriosa ricordanza: pur è da confessare, che non poco vi contribuirono anche gli oltramontani, e massime i Fiamminghi (23), i quali e per numero e per valore riscos-

(21) Vedi li segg. *Cap. IV. e V.*

(22) Nella cappella apostolica fra le altre d'Italia per antichissima immemorabile costumanza, siccome rilevasi dalle costituzioni di essa cappella rinnovate da *Paolo III.* l'anno 1545, i nuovi candidati avevano sempre dovuto subire l'esame anche del contrappunto. *Primo considerandum est, si cantor examinandus habeat bonam et perfectam vocem. Secundo si cantet bene cantum figuratum. Tertio si cantet sufficienter CONTRAPPUNCTUM. Quarto si cantet bene cantum planum.* V. Martino Gerbert *Scriptor. Eccles. de musica sacra* T. 3. pag. 382.

(23) *Lodovico Guicciardini Descrizione di tutt' i paesi bassi* pag. 42. *Questi* (i Fiamminghi) *sono i veri maestri della musica, et quelli, che l'hanno restaurata et ridotta a perfezione, perchè l'hanno tanto propria et naturale, che uomini et donne cantan naturalmente a misura con grandissima grazia, et melodia, onde avendo poi congiunto l'arte alla natura, fanno et di voce, et di tutti gli strumenti quella pruova, et armonia, che si vede, et ode, talchè se ne truova sempre per tutte le corti*

sero in Italia il vanto sopra gli spagnuoli, ed i francesi, che faticavano alla stessa impresa. Le più famose cappelle d'Italia sul principio del secolo XVI. avevano maestri fiamminghi, e quasi tutti cantori oltramontani. Uno solo contavasi in Roma nella cappella apostolica Costanzo Festa romano (24) che riscuoteva i meritati elogi, e che con varii tratti gran-

de' principi cristiani. Di questa nazione, ragionando de' tempi più moderni, furono Giovanni del Tintore di Nivelle, Jusquino di Pres, Obrecht, Ockegem, Ricciafort, Adriano Willaert, Giovanni Mouton, Verdelot, Gomberto, Lupus Lupi, Crecquillon, Clemente non papa, et Cornelio Canis, i quali tutti sono morti: et di presente vivono Cipriano di Rore, Gian le Coick, Filippo de Monti, Orlando di Lassus, Mancicourt, Jusquino Baston, Cristiano Hollando, Giaches di Waet, Bonmarche, Severino Cornetto, Piero du Hot, Gherardo di Tornout, Huberto Waelrant, Giachetto di Berckem vicino d'Anversa. Andrea Pevermage, et Cornelio Verdonk, et molti altri tutti maestri di musica celeberrimi, et sparsi con onore et gradi per il mondo.

(24) *Costanzo Festa* fu aggregato nel collegio de' cappellani cantori pontificii l'anno 1517. morì li 10. di Aprile 1545, e fu sepolto nell'antica chiesa di *S. Maria in Transpontina*, la quale era situata ove in oggi sono li *fossi di castel S. Angelo*. Nel diario MS. della capp. pont. dell'anno stesso 1545. compilato da Gio. Francesco Felice si legge. *Die 10. Aprilis. Eodem die Constantius Festa musicus excellentissimus, et cantor egregius vita functus est: et sepultus in Ecclesia Transpontina; cujus funeri* (cioè al *Libera me Domine*, giusta la costumanza di que'tempi) *R. D. Episcopus Assisii magister capellae cum cantoribus omnibus interfuit, et Sacrista.* Fu il Festa molto lodato da D. Pietro Aron nel *Lucidario di musica.* Le sue opere per la maggior parte rimangono tuttora inedite nell'archivio della capp. pontificia: parte se ne conservano in un libro MS. della basilica vaticana; e parte furono stampate in Fossombrone nella *raccolta della corona* l'an. 1519; nella *raccolta del Fiore* l'an. 1539. in *Venezia* da *Girolamo Scoto* l'an. 1543; nella raccolta intitolata: *Mottecta trium vocum a pluribus auctoribus composita, quorum nomina sunt Jachettus, Morales, Constantius Festa, et Adrianus Willaert;* nella raccolta dello stesso Scoto l'an. 1554. ov'è chiamato *Costanzo Festa già maestro di cappella e di musica in Roma.* I suoi *madrigali* furono impressi da *Antonio Gardano* in Venezia l'an. 1557; ed il Doni seniore nella *libreria* pag. 84. a terg. cita fra i libri stampati di sua pertinenza: *Li Terzi, et Duo di Costanzo Festa.* (V. anche la Nota 320). Merita di essere riferito l'elogio che tesse al Festa il dottor Carlo Burney. *A General History of Music, from the taearliest ages to the present period,* To. 3. pag. 244. e 246. laddove chiude la storia delle diverse scuole d'Italia: *But besides the works of such musicians as have been classed under the several Schools of Italy, there are many excellent productions of this high period, preserved in the collections of the curious, by Italian composers, the*

diosi gittava senza avvedersene le fondamenta di una nuova scuola atta fra non molto ad abbattere per altrui opera le maniere povere, scarme, ed insieme troppo studiosamente accozzate de'molti suoi competitori oltramontani.

Giulio II. Pontefice di S. M. conoscendo la irregolarità di questa invasione di musici stranieri (25) e giudicando che non vi si sarebbe potuto rimediare se non con aprire finalmente in Roma alcuna scuola di musica, eresse e dotò di buone rendite la cappella musicale nella basilica vaticana con una costituzione data li 19. Febbraio 1513. e volle che nella nuova cappella detta *Giulia* vi fossero oltre dodici cantori

particular place of whose birth and residence has not been recorded: among these there is one who, for his genius and abilities, well deserves a place in every of Music: this is CONSTANTIUS FESTA *. . . . . In the third book of Arkadelt's madrigals, printed at Venice 1541. there are also seven compositions by Costanzo Festa, in which more rhythm, grace, and facility appear, than in any production of his contemporaries, that I have seen. Indeed, he seems to have been the most able contrapuntist of Italy during this early period . . . . The preceding motet* (Quam pulcra es amica mea) *for three voices, printed in 1543 is, in the church style of the times, a model of elegance, simplicity, and pure harmony; the subjects of imitation are as modern, and the parts sing as well, as if it was a production of the present century. I could not resist the pleasure of scoring his whole first book of three-part madrigals* (Madonna io v' amo, e taccio) *from the second edition printed at Venice 1559. for I was astonished, as well as delighted, to find compositions so much more clear, regular, phrased, and unembarassed, than I expected.*

(25) Già trentatrè anni in dietro il Pontefice Sisto IV. aveva con una bolla del 1. Gennajo 1480. dato il permesso al capitolo vaticano di prendere ai servigii del coro dieci cantori, affin di rendere, com' ei si espresse, l' uffiziatura della basilica simile a quella della cappella pontificia. *Ut deserviatur inibi laudabiliter in divinis; et divina non solum orationibus, sed etiam canticis veneranda sint Capitulo dictae basilicae; eisdem tenore et auctoritate concedimus licentiam, et facultatem deputandi, et constituendi in praefata basilica decem cantores pro tempore, idoneos ad serviendum actu ibidem circa missas et alia divina officia in cantu, et alias iuxta ordinem cappellae palatii apostolici* (Bullarium Vatican. To. 2. pag. 208. 209). Il capitolo però trovando solo cantori oltramontani, i quali pretendevano vistosissime mensualità non dovette curarsi gran fatto di cotal permesso: e la basilica continuò ad udire i cappellani esecutori del canto gregoriano, e del *falso-bordone*: onde fu d'uopo che Giulio II. aggiugnesse alla permissione il comando insieme, e le rendite.

anche dodici scolari o fanciulli i quali istruiti da due maestri uno di musica, l'altro di grammatica servissero quivi alla ufficiatura quotidiana; e divenuti in progresso valenti professori potessero in luogo degli oltramontani essere aggregati nella cappella apostolica (26).

Le provide cure di Giulio II. sebbene giustissime, erano troppo soggette ad esser deluse da chi doveva cercare di perpetuarsi e fama e lucro. Di fatti nel 1540. ventotto anni dopo la data della costituzione di Giulio II. epoca, siccome abbiamo di sopra veduto, in cui venne poco appresso il giovinetto Pierluigi a studiare in Roma la musica, tranne Costanzo Festa già vecchio, Giovanni Contini Bresciano giovanetto immaturo, ed un precettore di qualche nome Domenico Ferrabosco, tutti gli altri i più famosi maestri e compositori della città erano oltramontani. Giovanni Scribano Spagnuolo decano della cappella pontificia, Cristofano Morales di Siviglia, Bartolomeo Scobedo di Zamora nel regno di Leone, Leonardo Barrè di Limoges, Ghisilino D'Ankerts di Tholen nella provincia di Zelanda, Giovanni Mont d'Aquisgrana, Antonio Lohial di Normandia, Carlo d'Argentil, Giacomo Arkadelt, e Giovanni Le Cont Fiamminghi, tutti eccellenti cantori della cappella apostolica, e famosissimi compositori di opere in istampa (27) un cotal D. Vincenzo Portoghese, Giachetto di Berckem vicino d'Anversa, Francesco Roussel Francese, e per tacere di tanti altri Claudio Goudimel per alcuni Fiammingo, per altri Francese (28).

(26) *In dicta Cappella* (Basilicae Vaticanae) *sub invocatione Nativitatis B. Mariae, quae Julia nuncupatur, duodecim sint cantores, et totidem scholares, ac duo magistri, unus musicae, alter grammaticae, ut ex hujusmodi cantorum collegio, cappellae nostri palatii* (notisi) *ad quam consueverunt cantores ex Galliarum et Hispaniarum partibus accersiri* (notisi di più) *cum nulli fere in urbe ad id apti educentur, cum opus fuerit, subveniri possit.* Bullar. Vatic. To. 2. pag. 349.

(27) Le opere de' menzionati ecccellenti compositori possono vedersi citate nella *Biblioteca* del Doni seniore: nelle *Memorie* MS. *de' Contrappuntisti* di Ottavio Pitoni: nella *storia generale della musica* del dottor Carlo Burney Tom. 3.; nell'*Essai sur la musique ancienne, et moderne* To. 3, nel P. Martino Gerbert *De cantu, et musica sacra* To. 2. in Andrea Adami *Osservazioni per ben regolare il coro della capp. pont.* ed in Matteo Fornari *Narraz. storica dell'orig. progr. e privileg. della capp. pont.* MS. nella *Biblioteca* dell'Eccellentissima casa Corsini alla Longara.

(28) Claudio Goudimel per sentimento del dottor *Burney* stor. gen. della musica

Quanto fosse il valore nella composizione musicale dell'ultimo fra i nominati Claudio Goudimel, lo indicano le sue opere che successivamente dette alle stampe (29) e molto più quelle a 5. 6. 7. 8. e 12. voci che scrisse mentr'era in Roma, e trovansi MS. ed inedite negli archivj della cappella pontificia della Basilica vaticana, e de' PP. dell' Oratorio in S. Maria in Vallicella, senza nominare le altre che prima delle passate peripezie di Roma esistevano nell'archivio di S. Lorenzo in Damaso, ed in altre Chiese. Questi aveva di fresco aperta in Roma il primo una pubblica scuola di musica, ed al medesimo fu affidata la istruzione del giovanetto Pierluigi, il quale trovò nella scuola del Goudimel ad essere elettrizzato anche stimoli assai forti di emulazione, pe' condiscepoli che v'ebbe, com' erano Giovanni Animuccia, Stefano Bettini detto il *Fornarino*, Alessandro Merlo Romano detto *Della Viola*, Giovanni Maria Nanini di Vallerano ec.

Mi arrestano quì due scrittori con un loro dubbio che fia mio dover il risolverlo. Ottavio Pitoni nelle *Notizie MS. dei Contrappuntisti* al nome di Gaudio Mel dopo aver proposto il quesito, se Gaudio Mell citato da Antimo Liberati, come maestro del Pierluigi sia lo stesso

T. 3. pag. 45. e 185; e del P. Martino Gerbert *de cantu, et Mus. sacra* To. 2. pag. 336. che sempre lo nomina *Gaudimel*, era oriundo dalla *Franca Contea*, o Contea di Borgogna. Ottavio Pitoni nelle notizie MS. de' contrappuntisti lo vuole di Vaison piccola città della Provenza nel contado Venaissino. Antimo Liberati nelle lettere ad Ovidio Persapegi, e tutti coloro, che lo hanno da esso trascritto, lo chiamano per somiglianza di nome *Gaudio Mel*, e lo credono Fiammingo.

(29) Le opere stampate di Claudio Goudimel sono: *Chansons spirituelles de M. Ant. de Muret mises en musique à 4. parties par Claude Goudimel, a Paris par Nicol. Duchemin* 1555. — *Magnificat, a Paris par le Roy et Ballard.* 1557. — *Missae 4. voc. Lutet. Parisior. par le Roy, et Ballard.* 1558. (Vedi la Nota 434) — *Claude Goudimel, les Pseaumes de David, mises en musique à quatre parties en forme de motets, à Paris par Le Roy et Ballard.* 1565; e di quest'opera v'ha una seconda edizione come appresso. *Les Pseaumes mises en rime Francoise par Clement Marot, et Theodore Beze, mises en Musique à 4 parties, par Claude Goudimel* 1607. — *Claudii Goudimelli, Flores cantionum 4 voc. Lugduni* 1574. e di quest'opera eziandio v'ha la seconda edizione intitolata: *La Fleur des chansons des deux plus excellens musiciens de notre tems, scavoir, Orlande Lassus, et Claude Goudimel, à Lion* 1576.

che Claudio Goudimel confessa di non sapersi decidere: attesta peraltro che come ha trovato e notizie, ed opere impresse e manoscritte di Claudio Goudimel, così a riserva di Antimo Liberati non ha letto in verun autore, e non ha rinvenuto in alcun archivio di Roma (ed a suo tempo ve ne aveva fioritissimi in ciascuna chiesa) notizie ed opere di Gaudio Mell. Dietro il Pitoni muove lo stesso dubbio il Dottor Carlo Burney nel Tom. 3. della *Storia generale della musica*, e confessando ancor egli (30) di non aver trovato notizie nè opere di Gaudio Mell, divisa che il Liberati, l'Adami, ed il P. Martini nel chiamare Gaudio Mell maestro del Pierluigi, possano avere equivocato in Renato De Mell, che fiorì secondo il Walther circa il 1538; ovvero in Rinaldo De Mell citato dal Mattheson, come autore delle *Litanie della B. Vergine* impresse in Anversa il 1589.

Sia detto però in buona pace del Dottor Burney, le orecchie italiane, e la negligenza degl'italiani amanuensi da *Claudio* di leggieri possono

(30) *There are certain difficulties in this account and supposition, which it is not easy to solve: Antimo Liberati, Andrea Adami, Padre Martini, and others,* AS ITALIANS, *could have no interest in falsifying or misrepresenting facts in order to prove the greatest composer for the church which their country has ever produced, the disciple of a foreigner; yet they not only assert this, but likewise that Gio. Maria Nanino, a learned Roman composer, was a fellow-student with him under Goudimel; that they were united in strict friendship, and opened a college, or Music-school, together, at Rome, in which they had many scolars, and among the rest Bernardino Nanino, the younger brother of Gio. Maria Antonio Cifra, and others. Who Mell was, if different from Goudimel, I know not; of his works or name I have met with no memorial; Walther, indeed, speaks of one Renatus, and Mattheson of Rinaldus De Mell, a Flemish composer, who flourished about 1538, and who published* Litaniae de B. Virgine, *at Antwerp, in 1589; yet though these dates correspond sufficiently well with the age of Palestrina, it does not appear by these or any concurrent circumstances that he, or Goudimel, was ever at Rome, or that Palestrina had taken a Tramontane journey to acquire instructions in Flanders or Franche-Comté. Indeed the fact is not of sufficient importance to merit a long discussion; I shall therefore leave it as I found it: for who can be very solicitons to know of what Master Palestrina learned the mechanical rules of his art, which were established and very well known, at least a century before his superior genius turned them to so good account?* Burney's History of Music. To. 3, pag. 186.

equivocare in *Gaudio*, ma non mai da *Renato o Rinaldo.* Inoltre nè Renato, nè Rinaldo De Mel possono aver prodotto siffatto errore: perchè quegli mai non si conobbe, questi fu assai noto in Roma, e ben distinto dal maestro di Giovanni. E per parlare dapprima di Rinaldo de Mel sappia il Burney, ch' ei venne in Roma ancor giovane circa il 1580. quando Giovanni Pierluigi già era consumato nell'arte: che qui continuò i suoi studii, benchè già fosse stato maestro alla corte di Portogallo, e riuscì soave compositore: che fu virtuoso del card. Gabriello Paleotto patrizio bolognese, il quale esendo passato vescovo di Sabina nel 1591. ed avendovi ristorata la cattedrale, ed aperto il seminario, in esecuzione dei decreti del Tridentino, conferì a Rinaldo de Mel il posto di maestro di cappella di quella cattedrale, e di maestro di musica del seminario: ch'ei guadagnossi molto grido nella scuola romana, per attestato del Pitoni, che così ne parla (*Notizie MS. de contrap.*): *Rinaldo de Mel gentiluomo fiammingo, come ho inteso più volte dire a Francesco Foggia mio maestro, fu l' inventore del contrappunto che si fa per l' ordinario nelle parti dei soprani; che volgarmente vien detto cantare e sostenere la mula*: e che la sua fama si estese in tutta Europa, non per le sole litanie del 1589. citate dal Mattheson, ma per quattro libri di madrigali a 3. vo. Ven. Gardano 1582. 1583; per quattro libri di madrigali a 4. 5. voci, Ven. Gard. 1584. 1586; per cinque libri di madrigali a 5. voci, Ven. Gard. 1587. 1590; per due libri di madrigali a 6. voci, Ven. Gard. 1591; e per cinque libri di mottetti a 5. 6. 8. 12. voci, Ven. Gard. 1592. 1595; ov'è da notare che il quinto libro porta la dedica al lodato Card. Paleotto, con la data di Magliano in Sabina 1. Marzo 1595. Ora essendo note in Roma, con tanta precisione le particolarità della vita e delle opere di Rinaldo De Mel, chi mai vorrà indursi a credere, o che siasi ignorata la sola istruzione data da esso pubblicamente in Roma all'Animuccia, al Fornarino, al Merlo, al Nanini, ed al Pierluigi; ovvero che per questa sola azione abbia egli occultato il vero suo nome, dando campo allo strano equivoco di essere chiamato *Gaudio*, in luogo di *Rinaldo*? Ma vuole anche di più aggiugnersi, come in alcuni laceri avanzi di memorie a penna di varii compositori, possedute già dai miei colleghi Pisari, Biordi, Liberati, ed Allegri discepolo di G. M. Nanini che fu al-

la scuola del Goudimel, e regalatemi dal mio maestro Giuseppe Jannacconi romano, al nome di *Rainaldo de Mel* si legge: *Fu forse questi il maestro di Giovanni Petraloisio? Nò: ma fu Claudio Gaudiomel, dopo il quale venne in Roma il giovine Rainaldo, che fu il primo maestro del seminario di Sabina, morto già il Palestrina.* Ed ecco quanto è lungi, che da *Rinaldo de Mel* siasi potuto produrre in Roma l' equivoco, di chiamare *Gaudio Mel* il maestro del Pierluigi.

Veniamo a *Renato De Mel*: Sappia il Burney che nelle opere MS. ed inedite di *Claudio Goudimel*, esistenti in Roma negli archivii sopra menzionati, leggesi il solo casato ne' seguenti modi, per la nota corrente trascuraggine degli amanuensi, siccome io stesso l' ho veduto; *Goudmel - Gudmel - Godmel - Godimel - Goudimel - Gaudimel - Gaudiomel.* Sappia inoltre il Dottor Burney, che il primo a pubblicare con le stampe la tradizione verbale del maestro del Pierluigi, si fu Antimo Liberati (31) nel 1684. ed ei conservava, fra gli altri cantori della cappella pontificia questa tradizione, massime perchè (come si è detto poc'anzi) il maestro di Gregorio Allegri cantore pontificio, da cui il Liberati altro cantore pont. apprese l' arte del contrappunto, era stato Giovanni Maria Nanini, pur cantor pont. uno de' condiscepoli del Pierluigi, alla scuola di *Claudio Goudimel* (32). Ora io domando al Burney: avrà il Liberati chiamando *Gau-*

(31) *Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta ad una del sig. Ovidio Persapegi: che gli fa istanza di voler vedere, ed esaminare i componimenti di musica fatti dalli cinque concorrenti, nel concorso per il posto di maestro di cappella della Metropolitana di Milano, fatto sotto il dì 18. Agosto 1684. alla presenza delli Illustriss., e Reverendiss. signori Rettore, e Deputati di detta veneranda fabrica; e voler dare il suo parere, quale de' cinque concorrenti sia il migliore.* In Roma per il Mascardi 1685. Quivi alla pag. 22. si legge: *Gaudio Mell flandro, huomo di gran talento, e di stile molto culto e dolce, piantò in Roma una nobile et eccellente schola di musica, da cui ne scaturirono diversi ruscelli di virtù, ma il torrente principale e maggiore, che assorbì tutti gli altri rivoli fu Gio. Pierluigi Palestrina* ec. L'Adami nel copiar questa notizia del Liberati aggiugne per vezzo al nome l'*apostrofo*, e scrive *Gaudio Mell' fiammengo*. Il dottor Burney, che fa tanto caso dei due *ll* nel *Gaudio Mell* dell' italiano Liberati, poteva cercare eziandio oltre il *Renato*, e *Rinaldo De Mell*, anche un altro *Mell*, che avesse due *ll* con l' apostrofo.

(32) Antimo Liberati *loc. sup. cit.*

dio Mell maestro del Pierluigi equivocato per *Renato de Mel*, di cui in Roma per quanto io sappia non si aveva e non si ha contezza; e che egli stesso il Burney dopo molte ricerche ha trovato solamente nominato in Walther; ovvero avrà equivocato da Claudio facendo Gaudio, o rammentandosi il nome del Goudimel, siccome lo aveva udito dal suo maestro giustà la vera pronunziazione fiamminga, che legge Gaudimel (33)?

(33) Non fidandomi di me stesso, ricerco un giorno al ch. sig. Barone Egidio Carlo Giuseppe Vandevivere fiammingo, se nell' idioma del Belgio il dittongo *ou* si pronunzii *u*, ovvero *au*. Ei gentilmente mi risponde, che il dittongo *ou* pronunziasi *au*, e recami l' esempio delle parole *hout*, legno: *goud*, oro: *ouders*, parenti: *oud*, vecchio: *zoud*, sale ec. le quali van pronunziate *haut*, *gaud*, *auders*, *aud*, *zaud*. Quindi mi soggiunge, che nell' idioma fiammingo il dittongo *oe* si è quello che vale *ou* dei francesi, ed *u* degl' italiani; p. e. *goed*, buono: si pronunzia *goud*, o *gud*: *ed è non poco strano*, sono parole del lod. sig. Barone, *che gli antichi Romani avessero il medesimo dittongo oe, e la stessa sua pronunzia u, almeno fino all'anno di Roma 732. 21. prima di G. C.; come pruovasi per l'iscrizione insigne del ponte detto quattro capi, di cui ho fatto una copia esattissima, ove si legge:* COERAVIT, *in luogo di* CVRAVIT. *Ne' tempi però di Augusto l' oe fu scacciato dall' u.* Fin qui il sig. *Vandevivere* *. Ed io continuo al mio proposito dicendo: che il Liberati scrisse *Gaudio mel*, perchè il *Goudimel* facevasi chiamare in Roma *Gaudimel*. E *Gaudimel* lo ebbe a chiamare Gio. Maria Nanini di lui scolare il quale dovette dire a Gregorio Allegri, che il suo maestro era stato un tal *Gaudimel*, e dall'Allegri riseppe il Liberati, che il *Gaudimel* era stato il maestro del *Pierluigi*, e di *Gio. Maria Nanini*. Onde ponendo egli in iscritto questa tradizione, ed altronde non sapendo come si dovesse scrivere in fiammingo, scrisse *Gaud* in luogo di *Goud*: e così da *Gaudi* fece *Gaudio*: e da *Gaudimel*, *Gaudio Mel*.

* Il Barone Egidio Vandevivere, membro del collegio filologico di Roma morì il dì 8. Aprile 1826. e fu sepolto nella chiesa parrocchiale di s. Maria in Via: lasciò per disposizione testamentaria, che la seguente iscrizione fosse incisa sopra la lapide, che chiuderebbe le sue ossa

A. ☧ Ω.
HEIC · SITVS · EST
AEGIDIVS · KAROLVS · IOSEPH
VANDEVIVERE · K. FILIVS
PATRICIVS · FLANDRO-BELGA
NATVS · SANDAE · XI · KAL · OCTOB · A · R · S · MDCCLX.
DEFVNCTVS · ROMAE . . . . A · MDCCC . . . .
PETE · PRO · EO

Il buon senso risponde, che tanto da *Claudio* quanto da *Gaudi Mel* si forma di leggieri *Gaudio Mel,* e non mai dall'incognito *Renato de Mel.*

Che poi l'Adami, il P. Martini, e tanti altri denominino similmente Gaudio Mell il maestro del Pierluigi non accresce punto la difficoltà: poichè li due citati scrittori hanno copiato il Liberati, altri han trascritto l'Adami ed il Martini; e così di mano in mano si è fatto comune l'errore. Nè mi sembra già che i due *ll*, co' quali hanno scritto il Liberati, l'Adami, ed il P. Martini *Gaudio Mell,* meritino tanto peso, quanto glie ne dà il Burney, che per cotal raddoppiamento ricorre a Renato, o Rinaldo de Mell: perciocchè nelle opere del Goudimel impresse in lingua latina, e segnatamente nel *Flores Cantionum* è stampato *Claudii Goudimelli*. Ed inoltre ben si deve rammentare il Burney quanto sconciamente fu citato il Goudimel da Giorgio Draudio erudito scrittore tedesco nel Tom. 2. della imperfetta biblioteca classica; tuttavia ei gli condona nella nota *b,* pag. 295. T. 3. il *Claudii Condinelli* e gli suggerisce modestamente, che il Goudimel, cui nomina poche pagine appresso nella biblioteca esotica, è il vero nome del supposto Condinelli. Ora perchè non fare altrettanto con gl' Italiani, che hanno storpiato assai meno il Goudimel, scrivendo *Gaudio Mell,* che non fece il Draudio con il Condinelli?

Ma io voglio riprodurre ancora lo stesso argomento del Dottor Burney, onde rispondergli con più di precisione. Dic'egli, che di Gaudio Mell non abbiamo notizie, e che non n'esistono le opere: aggiunge che nè Claudio Goudimel, nè Renato, o Rinaldo de Mell sono giammai venuti a Roma, come neppure il Pierluigi si recò certamente ne' Paesi Bassi, od in Francia ad istruirsi nella musica; dunque (vuol'egli conchiudere) che nè Gaudio, nè Claudio, nè Renato, nè Rinaldo siano stati maestri del Pierluigi; quantunque il dotto avversario dissimulando conchiude, che la questione non è tale da occuparsene seriamente. Io però con ogni serietà replico al Burney: e mentre convengo con esso lui, non trovarsi notizia veruna di Gaudio Mell, non essere giammai Renato de Mell venuto a Roma, nè il mio Pierluigi andato ne' Paesi Bassi, od in Francia ad imparare la musica; dovrà pur'egli convenir meco, che Rinaldo sia stato certamente in Roma, benchè non in qualità di maestro del Pierluigi, per le prove già di sopra recate;

e che a Claudio Goudimel si debba questo vanto ad ogni altro negato, in forza delle molte opere MS. ed inedite, esistenti nei sopra detti archivii di Roma, fatte quì per servigio delle respettive chiese, e conosciute in ogni tempo fino al dì d' oggi come opere del *maestro di Giovanni Pierluigi*..

Assicurata a Claudio Goudimel la gloria di avere il primo fondata in Roma una scuola di musica, e di avervi con tanto profitto istruito eccellentissimi scolari, e massime il Pierluigi di tutti maggiore, discepolo sopra il maestro, dovrei occuparmi degli elogi convenienti ad un uomo di tanto merito che seppe dare a ciascun de' suoi allievi la proporzionata cultura, e guidare l' inclinazion di ciascuno al ramo dell'arte cui disposto era dalla natura. Il fine tragico però cui andò quell'infelice meritamente soggetto in Lione nella sanguinosa giornata dei 24. Agosto del 1572., da poi che sconsigliato abbracciò nel suo ritorno in Francia il partito degli Ugonotti (34), e sfacciatamente mostronne l' attaccamento con porre in musica i salmi tradotti da Clemente Marot, e da Teodoro Beza mi obbliga a tirare un velo sopra la sua memoria.

Capitolo V.

Giovanni Pierluigi è eletto maestro de' putti della cappella Giulia, ed è insieme il primo dichiarato maestro della cappella della basilica vaticana. Si premette l' erezione di essa cappella, e l'indicazione dei maestri de' putti, predecessori del Pierluigi.

Eresse Giulio II. e dotò, siccome abbiamo veduto nel capitolo precedente, la cappella musicale nella basilica vaticana con la costituzione *In altissimo* delli 19. di Febbrajo 1513. Avvenuta però la morte di lui nel seguente giorno 20. Febbrajo, non potè vedere l'esecuzione del suo decreto.

(34) Carlo Burney *stor. gen. della mus.* To. 3. pag. 45. 186. 265. Martino Gerbert *de cantu, et mus. sacra.* To. 2. pag. 334.

Morto Giulio II. i beni assegnati alla cappella Giulia divennero tosto litigiosi, e l'erezione non potè così presto eseguirsi. Dal censuale dell'anno 1523. si rileva che finalmente si erano presi ai servigii della basilica quattro cantori, e tre fanciulli, l'istruzione de' quali non è noto a chi fosse affidata. *Patet ex praedictis*, sono parole del censuale, *cappellam habere quinque lites magnae importantiae, et nonnullas alias minoris... Exponit mense quolibet in quatuor cantoribus, et tribus pueris circiter ducatos viginti: sedatis litibus, et absolutis fabricis augebitur numerus cantorum juxta institutionem* (35).

Così passavano le cose, quando il canonico Bartolommeo Ferratino eletto da Giulio II. amministratore de' beni della nuova cappella, essendo stato creato vescovo di Chiusi, rassegnò quest'amministrazione nelle mani del Pontefice Clemente VII., il quale ne investì Baldo Ferratino eletto vescovo di Lipari (36). Il Rev.mo capitolo vaticano a cui spettava (per disposizione del fondatore Giulio II.) l'elezione del nuovo amministratore dopo Bartolommeo Ferratino (37) vedendo la poco buona amministrazione di Bartolommeo, e di Baldo intentò ad amendue la lite per il rendiconto. Pendeva la causa allorchè fu eletto sommo Pontefice Paolo III. che essendo ben consapevole di quanto era occorso, con una costituzione di moto proprio del 1. Decembre 1534. spogliò (38) Baldo Ferratino dell'amministrazione dei beni della cappella Giulia che rese a norma delle disposizioni di Giulio II. al Rev.mo capitolo; ed obbligò tanto Baldo, quanto gli eredi del defunto Bartolommeo al rendiconto esatto dell'amministrazione.

Entrò allora il capitolo al possesso dei beni della cappella Giulia, e dovette al più presto compiere il numero dei dodici cantori prescritti da Giulio II., riservandosi di prendere i due maestri di musica e canto, e di grammatica; e di aumentare il numero de' putti all'accrescimento delle rendite, le quali per altro non furono sufficienti

(35) *Collectio bullarum, brevium, aliorumque diplomatum sacrosanctae basilicae vaticanae notis aucta, et illustrata. Romae Salvioni* 1750. To. 2. pag. 351. Nota *a*.

(36) *Bullar. vatican.* Tom. 2. pag. 404.

(37) *Bullar. vatican.* Tom. 2. pag. 350.

(38) *Bullar. vatican.* Tom. 2. pag. 412.

al bisogno, ancora per quattro anni; siccome si rileva dai libri censuali di detta cappella, che accertano come a tutto il 1538. non v'ebbe maestro de' putti. Anzi quantunque dal 1539. in poi trovinsi cotali maestri, siccome vedrassi fra poco; tuttavia non fu ai medesimi assegnato luogo alcuno per la istruzione; onde le lezioni, che davansi ora nella sagrestia, ora nei corridori delle case canonicali, mezzo diruti per la nuova fabbrica della basilica, e fra lo strepito de' manovali, erano gittate al vento, e senza profitto alcuno. E così irregolarmente continuossi fino all' anno 1547. in cui il Pontefice Paolo III. ad istanza del canonico amministratore della cappella Giulia Mons. Girolamo Maccabei vescovo di Castro, tolse alla mensa capitolare con una costituzione dei 7. Luglio la casa assegnata al canonico Cristofano Cenci, la quale esisteva nel recinto della basilica, ma dall'altro lato della nuova fabbrica, e forse ove da poi Paolo V. eresse il portico, e l' assegnò in perpetuo al ginnasio della cappella Giulia; *eidem cappellae sub invocatione gymnasii cappellae Iuliae perpetuo concedimus, et assignamus* per uso, ed abitazione dei due maestri uno di musica e canto, l'altro di grammatica: *pro usu et habitatione duorum magistrorum, unius videlicet in musica et cantu, alterius vero in grammatica; qui clericos, et scolares cappellae et basilicae praedictarum in musica et cantu ac grammatica praedicta instruant, et erudiant*; affinchè si potesse una volta trarre il profitto bramato dal suo predecessore Giulio II. di liberar cioè la cappella pontificia dal peso di chiamarvi i cantori oltramontani (39).

Veniamo ora all' elenco dei maestri de' putti della cappella Giulia predecessori del Pierluigi, siccome l'ho ricavato esattamente dai libri censuali della ridetta cappella esistenti nell'archivio della basilica vaticana.

Giacomo fiammingo, cioè dire Giacomo Arkadelt fiammingo è il primo maestro de' putti della cappella Giulia, e trovasi nel censuale in Gennajo del 1539. con l'appuntamento mensile di scudi quattro. Nel Maggio dello stesso anno ottenne un altro scudo il mese, e lasciò in Novembre la scuola e la cappella Giulia. Nel Decembre poi del 1540. fu

(39) *Bullar. vatican.* Tom. 2. pag. 449. 450.

aggregato nel collegio dei cappellani cantori della cappella apostolica, donde partì dopo varii anni per recarsi in Francia ai servigii del cardinal di Lorena (40).

Rubino entrò nel Decembre del 1539. maestro de' putti della cappella Giulia in luogo dell' Arkadelt, obbligandosi per anni cinque: insegnò la musica ed il canto, con l'appuntamento di scudi cinque mensili fino al Gennajo del 1545. e terminando il suo contratto ritirossi: tor-

(40) Giacomo Arkadelt fiammingo fu maestro de' putti in s. Pietro in Vaticano nella cappella Giulia da Gennajo 1539. a tutto il mese di Novembre dello stesso anno. Il dì 30. di Decembre 1540. fu aggregato nel collegio de' cappellani cantori pontificii: nell'anno 1544. vi fu eletto Abbate o vogliam dire Camerlengo: trovasi il suo nome nei diarii MS. della nostra cappella apostolica a tutto il 1549. A motivo poi che mancano i diarii del 1550. 1551. 1552. non può accertarsi quando precisamente l' Arkadelt lasciò la cappella apostolica, onde recarsi in Francia ai servigii del Cardinal Carlo di Lorena de' Duchi di Guisa decorato della sagra porpora dal Pontefice Paolo III. li 27. di Luglio 1547. Era volgarmente l' Arkadelt chiamato musico regio. Il Pitoni nelle *Notizie MS. dei contrappuntisti* così ne parla. *Fu maestro di cappella del Card. di Lorena, e stando al di lui servigio mandò alle stampe tre libri di messe a 4., e a 5. voci in Parigi per Adriano le Roy il 1557. Fu compositore eccellente da chiesa, e da camera, e per madrigali il più erudito, che fosse a' suoi tempi; per lo che gli stampatori avidi di guadagno procuravano stampare le opere altrui sotto il nome di questo autore, come si raccoglie da una lettera dedicatoria di Antonio Gardano stampatore in Venezia nel principio del 2. libro de' madrigali del medesimo Arkadelt impresso nel mese di Febbrajo* 1539. (ond' era già conosciuto per sommo compositore fin da quando occupavasi della istruzione dei putti della capp. Giulia). *Io ho veduto tre libri de' suoi madrigali impressi circa lo stesso tempo; benchè questo autore ne ha composti molti altri libri. Li madrigali del 1. libro, il quale incomincia col madrigale*: Il bianco et dolce cigno, *per il suo stile dolce e naturale insino a' tempi d' oggi si sono cantati* (Giuseppe Ottavio Pitoni nacque nella città di Rieti il dì 18. Marzo 1657. morì in Roma il dì 1. Febbraio 1743. ed il dì 3. fu sepolto in s. Marco) *e ristampati dal Martello l' anno* 1640. *per Vincenzo Bianchi. Il Doni nella libreria par. ult. fo. 64. a terg. fa menzione di 5. libri di madrigali. Nell' indice del Vincenti si citano li madrigali a 3., e a 4. voci dell' Arkadelt.* Fin qui il Pitoni. Nella cit. *libreria* del Doni seniore pag. 84. a tergo son nominati *Terzi, et Duo dell'Arkadelt.* Finalmente si vuole avvertire che nell' archivio della cappella pontificia si conservano molte messe, e moltissimi mottetti inediti del lodato Giacomo Arkadelt.

nò però ai servigii della cappella Giulia nel 1550. come vedrassi in seguito (41).

Gio. Battista Basso fu incaricato della istruzione musicale dei putti nel Gennajo del 1545. con l'appuntamento mensile di scudi quattro; e per l'anno 1546. ebbe mensili scudi cinque (42).

Domenico Ferrabosco fu eletto maestro di musica e di canto di due fanciulli della cappella Giulia nel Marzo del 1547. con l'appuntamento mensile di scudi otto. Lasciò il magistero nel Gennajo del 1548., ed entrò in luogo di Michele Cimatori maestro di S. Petronio di Bologna. Nel Novembre poi del 1550. lasciato S. Petronio a Niccolò Mantovani fu aggregato fra i cappellani cantori della cappella apostolica (43).

(41) Rubino, o Robino fu maestro de'putti nella capp. Giulia dal Decembre 1539. fino a tutto Decembre del 1545. Il Pitoni attesta di aver letto nei libri de'salariati della proto-basilica lateranense, che fu il Rubino maestro de' putti di detta proto-basilica nell' anno 1549. Nel Gennajo del 1550. fu il Rubino richiamato alla istruzione de'putti della basilica vaticana, e vi continuò a fare scuola a tutto Agosto del 1551. (V. la Nota 45). Il lod. Pitoni nelle *notizie MS. de' contrappuntisti* assicura di aver veduto alcuni mottetti del Rubino nella pregiatissima raccolta MS. di composizioni scelte esistente a suo tempo nell' archivio di s. Lorenzo in Damaso V. le Note 45., e 105.

(42) Chi fosse questo Gio. Battista Basso nol so, e non ne ho trovato notizia in alcun autore: anzi nemmen saprei dire, se *Basso*, o *Bassi* fosse il suo cognome, ovvero il carattere della sua voce: benchè inclino a crederlo uno dei bassi cantori della cappella Giulia.

(43) Domenico Maria Ferrabosco, o Ferraboschi maestro de' putti della cappella Giulia da Marzo 1547. a tutto Gennajo 1548. passò nell' anno stesso 1548. maestro in s. Petronio di Bologna. Quindi li 27. Novembre del 1550. fu aggregato nel collegio dei cappellani cantori apostolici, donde, essendo ammogliato, fu espulso li 30. Luglio 1555. come vedrassi nel *cap. IX.* di questa *I. sezione.* V'ha del Ferrabosco alcuni mottetti nella raccolta del Gardano del 1554. ed alcuni *madrigali* nella raccolta dello stesso Gerdano del 1557., i quali sono anche citati dal Doni seniore nella libreria pag. 83. Vincenzo Galilei nel *Fronimo* pag. 27. riporta la canzone in musica del Ferrabosco *Io mi son giovinetta* intavolata sul liuto: finalmente parecchie composizioni inedite del Ferrabosco sono nell' archivio della cappella pontificia.

Non sia discaro ai lettori di vedere i predecessori del Ferrabosco nella cappella di s. Petronio di Bologna che ho ricavati dalle citate notizie MS. del Pitoni. Il primo di cui si abbia contezza, che fosse maestro in s. Petronio di Bologna è Muzio da Ferrara dall' anno 1474. al 1480. Quindi Giovanni Antonio da Milano dal 1480. al 1487. D.

Francesco Rosselli fu sostituito al Ferrabosco nel Febbrajo del 1548. con l'appuntamento di scudi quattro mensili. Lasciò la istruzione de' putti e la cappella Giulia nel Febbrajo del 1550. (44).

Rubino sopra menzionato fu in tal vacanza richiamato alla istruzione de' putti con l'appuntamento mensile di scudi sei. Per alcun tempo insegnò a tre fanciulli, ed ebbe scudi dieci mensili. Continuò in tal impiego fino a tutto Agosto del 1551. (45).

Gabriele dal 1487. al 1512. Giovanni Spataro Bolognese dal 1512. al 1541. Michele Cimatori dal 1541. al 1548. Domenico Maria Ferraboschi dal 1548. al 1550. Niccolò Mantovani dal 1550. al 1563. Gio. Francesco Milioli dal 1563. al 1581. ec.

(44) Francesco Rosselli, o Rossello, o Roselli, forse il medesimo che Francesco Roussel, entrò maestro de' putti della cappella Giulia nel Febbrajo del 1548. per ordine del Card. Arciprete Alessandro Farnese, siccome leggesi nel *censuale* della ridetta cappella. *Die 12. mensis Februarii* 1548. *Franciscus Rosellus fuit admissus ex commissione, et mandato Rev.*[mi] *Cardinalis Farnesii Archipresb. ad officium magistri puerorum:* e vi si tratteune fino al di 26. Febbrajo 1550. come similmente si legge sotto il di lui nome nel libro de' salariati della lod. cappella Giulia: *discessit ab Urbe die* 26. *Februarii* 1550. Il Pitoni trovò nel libro de' salariati della proto-basilica lateranense Francesco Rosselli maestro de' putti dal 1572. al 1573. Sono opere del Rosselli le *canzoni nuove a* 4. 5. 6. *voci* stampate in *Parigi* per *Le Roy* il 1577. Due suoi *madrigali* trovansi nella raccolta del Gardano del 1557., ed altri *madrigali* nella raccolta dello Scoto del 1561. Nel catalogo del Giunta è citato il *primo libro de' madrigali a* 5. *voci di Francesco Rossello*: ed una sua *messa* di *requiem* MS. fu veduta dal Pitoni nell' archivio di *s.* Lorenzo in Damaso. Vincenzo Galilei nel *Fronimo* pag. 61. appella *Francesco Rossello* LEGGIADRO, e ne riporta intavolata sul liuto pag. 144. la canzone: *Guidommi in pace il ciel;* e pag. 159. *Beltà siccome in mente.* Il mio Giovanni Pierluigi non isdegnò di porre in musica un madrigale scritto in onore di Francesco Rosselli, come può vedersi nel fine del cap. VIII. di questa I. sezione.

(45) Rubino fu precisamente richiamato alla istruzione de' putti della cappella Giulia fin dal 1. di Gennajo 1550. forse perchè il Rosselli dubitò di dover in quell'epoca partire da Roma, quantunque poi si trattenne fino alli 26. di Febbrajo, come abbiamo veduto nella nota prec. 44. Nei detti due mesi di Gennajo, e Febbrajo il Rosselli ebbe scudi quattro mensili, e continuò ad insegnare a tre fanciulli: il Rubino ebbe scudi sei. Da Marzo in poi, partito il Rosselli, restò solo il Rubino, ed insegnando ai tre fanciulli ebbe mensili scudi dieci. Incominciando però da Novembre 1550. l'istruzione de' fanciulli rimase sospesa, non saprei dire il perchè; ed il Rubino ebbe nuovamente scudi sei mensili fino a tutto Agosto 1551. siccome leggesi nel censuale: *D. Rubino magistro chori sine tribus pueris sc.* 6. V. le No. 41., e 105.

Questa è la serie dei maestri di musica e di canto dei fanciulli della cappella Giulia fino a Giovanni Pierluigi. E qui è d'avvertire che tutti i nominati maestri si trovano nel censuale di detta cappella promiscuamente con i cantori, in ragione dell'anzianità che successivamente acquistavano. Inoltre non si aveva pe' medesimi un titolo fisso: si legge la medesima persona ora con il titolo *magister puerorum*; ora *magister*: ora *magister chori*, ora *magister musicae*. Il titolo *magister capellae* una volta è dato a Gio. Battista Basso nel mese cioè di Gennajo del 1545. e tre o quattro volte a Rubino nel 1551. ma lo stesso Gio. Battista in altri mesi non ha verun titolo; e Rubino è chiamato antecedentemente ora *magister puerorum*, ora *magister Musicae*: ora *magister chori*, ora *magister*; ed in fine amendue sono sempre notati nel luogo delle respettive anzianità con gli altri cantori della cappella Giulia. Nel mese di Settembre dell'anno 1551. nel pontificato di Giulio III., essendo arciprete della basilica vaticana il cardinal Alessandro Farnese, ed amministratore della cappella Giulia il canonico Domenico Leonini, fu eletto maestro de' putti Giovanni Pierluigi in età di circa ventisette anni; undici anni da che studiava la musica in Roma.

Convien dire che la fama del giovane Pierluigi nuovo maestro de' putti nella basilica vaticana fosse già di gran lunga superiore ai precedenti maestri: perciocchè il rev. capitolo decretò che Giovanni non fosse chiamato con il semplice titolo di maestro de' putti, o di maestro di musica, o di canto, ma di maestro della cappella della basilica vaticana, e che per tale si dovesse avere; e come vero maestro della cappella precedesse a tutti i cantori nell'onore, e nella distinzione. Al solo osservare i libri censuali della cappella Giulia vedesi il nuovo grado conferito al Pierluigi. Si legge nel mese di Settembre 1551. per la prima volta nella lista de' salariati al primo luogo in capo di pagina *D. Ioanni praenestino magistro cappellae Sc.* 6. e di carattere del Pierluigi: Io Mr. Giovanni maestro della cappella ho ricevuto per il mese di Settembre 1551. Sc. 6.

Questo primo grado sopra tutti i cantori della basilica, e questo titolo di maestro della cappella è costantemente serbato al Pierluigi

ne'tre mesi residuali del 1551. e ne'tre seguenti anni 1552. 1553. 1554.

Mancano nell'archivio della basilica vaticana i libri censuali degli anni 1555. 1556. e 1557. ove si potrebbe vedere quando il Pierluigi lasciò questo posto luminoso di primo de'maestri della basilica vaticana, posto che pur doveva essere alla sua verde età molto lusinghiero. L'archivio della cappella pontificia ne somministrerà a suo tempo le necessarie notizie.

Capitolo VI.

Il Pierluigi dà alle stampe la prima sua opera di musica.

Non istette ozioso il Pierluigi all'aura dell'onor compartitogli di primo de' maestri della cappella della basilica vaticana. Applicossi anzi con maggiore studio all'arte serbatagli dalla natura, onde perfezionarla. Allestì un tomo di messe a quattro, e a cinque voci, lo dedicò al Pontefice Giulio III. e fecelo imprimere in Roma l'anno 1554. in foglio grande da' fratelli Valerio e Luigi Dorico con il seguente frontespizio: *Ioannis Petri loisii Praenestini in Basilica S. Petri de Urbe Cappellae Magistri Missarum Liber Primus. Impress. Romae apud Valerium Doricum, et Aloysium fratres. Anno Domini* 1554. *cum gratia et privilegio.* Contiene questo volume quattro messe a quattro voci, intitolate - *Ecce sacerdos magnus - O regem caeli - Virtute magna - Gabriel Archangelus*, ed una a cinque voci detta *Ad coenam Agni providi.*

Questa è la prima delle molte opere che dette il Pierluigi alle stampe. Questa è la prima opera di musica ecclesiastica che un italiano abbia dedicato ad un sommo Pontefice. Dai libri delle spese della cappella Giulia si rileva che questo fu il primo libro di musica comprato a conto della cappella per servigio della basilica: eccone la memoria estratta dal mese di Novembre del 1554. *Pro uno libro missarum com positarum a D. Ioanne de Praeneste Magistro Capellae pro usu*

dictae Capellae cum ligatura Sc. 1. 30. Nel mese seguente di Decembre si legge: io Giovanni Belardino fratello di Mr. Giovanni Pierluigi ho ricevuti julii tredici per un libro di messe con la ligatura per uso della cappella Iulia.

Non è qui il luogo da precisare il merito di questa prima opera musicale del Pierluigi: altrove se ne renderà il dovuto conto. Intanto giova rilevare una espressione notabile sortita per effetto di giovanile candore dalla penna del medesimo Pierluigi nella dedica a Giulio III. Chiama egli questa sua opera un prodotto di maniere più squisite, e più eccellenti: *christianas summi Dei laudes exquisitioribus rhithmis cum cecinissem, nulli magis quam tuo numini eas dicare visum est.* Conosceva assai bene Giovanni il merito delle produzioni e in istampa e manoscritte de' suoi coetanei, e degli oltrepassati compositori; ed osservando questo suo parto, non potè a meno di non ravvisare in esso un'aria di singolarità, di squisitezza, di eccellenza superiore all'ordinaria maniera. Quando Rafaello ebbe compito la tavola di Psiche, e la Galatea (46) non potè a meno di non riconoscersi superiore al suo primo maestro: e per quanto la tavola di Psiche, è la Galatea risentano ancora del peruginesco, pur in vedendole, non è difficile a presagire, che quel pennello, ingranditosi sopra Michelangelo, sarà il solo a potere ascendere alla sublimità della trasfigurazione: così nell'osservare l'*Ecce Sacerdos magnus*, ed il *Gabriel Archangelus* di questo primo tomo di messe del Pierluigi, per quanto vogliansi infette dello squallore fiammingo, può tuttavia di leggieri presagirsi, che Giovanni ingranditosi sopra Costanzo Festa, sarà il solo a poter dare il suo nome ad un genere intero di musica, che dalla perfezione cui saprà egli inalzarlo, dirassi pe' futuri tempi *musica alla palestrina*.

Di questo primo volume di messe, oltre l'accennata del 1554. ho veduto due altre edizioni, una per gli eredi di Luigi Dorico in Roma il 1572. l'altra per Alessandro Gardano a spese di Giacomo Tornerio in Roma il 1591. In questa terza edizione il Pierluigi stesso fece aggiun-

(46) *Vita inedita di Rafaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli pag.* 85. *Not.* 96.

Ebbe Giovanni da Lucrezia quattro figliuoli, Angelo, Ridolfo, Silla, ed Igino. Li tre primi sortirono dalla natura l'inclinazione stessa paterna, ed applicaronsi di proposito alla composizione, benchè per la brevità del loro corso mortale non giunsero all'intero sviluppo del loro ingegno; e furono pianti dall'arte musicale, come figli di espettazione. Il quarto Igino io diviso che sortisse altre voglie, e che secondato per una educazione più condiscendente, sviluppasse un'anima disarmonica. Perciocchè non ha egli lasciato di se altra memoria, se non di avere ereditato i beni paterni, e di avere vilmente vendute a due esteri tutte le composizioni originali del suo padre, anche a fronte, sia dell'ordine espresso ricevuto dal medesimo di farle stampare, sia della brama palesata dal Pontefice Clemente VIII. di averle, ond'eseguire la volontà del defonto a vantaggio dell'arte musicale, ed a lustro delle sagre funzioni, ma di questo parlerassi altrove.

Sorge quì Ottavio Pitoni, e vuole, che Lucrezia fosse la prima moglie di Giovanni Pierluigi: che da essa egli avesse per figlio il solo Angelo: che dopo la morte di Lucrezia passasse il Pierluigi alle seconde nozze con una tal Doralice; e che da questa gli nascesse il solo Igino. Eccone le parole: *Ebbe Giovanni Pierluigi* (49) *due mogli e due figli, come si raccoglie dalle costituzioni della ven. archiconfraternita del SS.mo Corpo di Cristo eretta nella basilica di S. Pietro in Vaticano di Roma al fogl. 55. tra i descritti di detta compagnia, cioè Giovanni di Pierluigi da Pellestrina maestro di cappella di S. Pietro, e Lucrezia sua moglie, et Angelo suo figliolo, e Doralice sua moglie et Iginio suo figlio.*

Al solo leggere le parole del libro degli aggregati alla confraternita ridetta riportate dal Pitoni, vedesi il grosso equivoco ch'ei prese: ciò non ostante io voglio chiarire il tutto con aggiungere altre più aperte memorie.

E per parlare da prima di Doralice, pretesa seconda moglie di Giovanni, essa era di Palestrina, e fù moglie non di Giovanni, ma di Angelo figlio di Giovanni. Da questo matrimonio di Angelo e di Doralice nacque una figlia cui fu imposto il nome di Aurelia; ed eccone l'at-

(49) Ottavio Pitoni *Notizie MS. de'contrappuntisti.*

testato del libro de'battezzati della basilica vaticana (50). *Aurelia figlia di messer Angelo Pierluigi da Palestrina, e di madonna Doralice di detto luogo sua moglie habitanti nella Piazza delli Scarpellini, fu battezzata con questo nome dal R. M. Gio. Battista questo dì 7. di Novembre* 1574. *Il Rev. Mons. Paolo Ghisello Scalco di Nost. Sig.* (Papa Gregorio XIII.) *patrino*. Ed ecco il perchè nel libro degli aggregati alla archiconfraternita sudetta è scritto *Angelo suo figlio, e Doralice sua moglie*: cioè si aggregarono Giovanni Pierluigi, Lucrezia sua moglie, Angelo ed Igino loro figli, e Doralice moglie di Angelo. Che se a taluno piacesse di avere ancora un'altra prova dell'equivoco tolto dal Pitoni, io glie la recherò. Vuol'egli che Igino fosse figlio di Doralice seconda moglie di Giovanni: ma Lucrezia prima di lui moglie morì nel mese di Luglio del 1580. siccome vedrassi nel Cap. 4. della 3. Sez. Dunque Igino dovrebb'esser nato al più presto nel cadere dell'anno 1581. Ora poi Igino Pierluigi congiunto in matrimonio con una tal Virginia ebbe un figlio fin dall'anno 1578. (51); in conseguenza sarebb'egli divenuto padre almen tre anni prima di nascere: il che dimostra quanto grave errore commise il Pitoni, nel far passare arbitrariamente Giovanni Pierluigi alle seconde nozze.

(50) *Anno* 1574. *Lib. I. Baptizatorum Basil. Vatic.*

(51) *Anno* 1578. *Lib. I. Baptizator. Basil. Vatic. pag.* 179. *Tommaso figlio di messer Iginio Pierluigi, et di madonna Virginia moglie fu battezzato da messer P. Antonio questo dì* 23. *Novembre. L'Illust.*[mo] *et Rev.*[mo] *Card. Sirleto, et per lui messer Gio. Battista Argino suo cameriere, et la sig. Allegrezza moglie del capitano sig. Giulio Friuoli Bolognese, patrini*. Nello stesso lib. 1. de'battezzati si trovano due altri figli di Igino. *An.* 1580. *pag.* 204. *Gregorio figlio di messer Higinio di messer Giovanni Pierluigi da Palestrino, et di Verginia moglie fu battezzato da messer P. Antonio questo dì* 16. *Giugno. Il M. R. S. Matteo Contarell Datario di N. S. e per lui messer Lorenzo Trizollio, e la sig. Barbara moglie di messer Alesandro Bosco, patrini* — *An.* 1583. *pag.* 236. *Gio. Angelo nato a* 17. *d' Ottobre figliolo di messer Iginio Pietri Aloisii Prenestina, e di madonna Virginia sua moglie fu battezzato dal Rev. sig. Gio. Battista Tegerone con d. nome, questo di* 6. *Novembre. L'Illustr. sor Ludovico Bianchetto mastro di camera di N. S. et l'Illma Sra. Gentile moglie del sig. Capitan Napolione furono patrini.*

Che poi fossero quattro e non due i figli di Giovanni egli è per me similmente evidentissimo. Perciocchè quanto ad Angelo e ad Igino per le cose già dette non cade dubbio, essere stati veramente figli di Giovanni. Rimangono Silla e Ridolfo, a favore de'quali ecco il mio argomento. Mai non permise Giovanni Pierluigi, che s' inserisse nella stampa delle sue opere veruna produzione di altro compositore: nel secondo tomo però de' suoi mottetti a cinque, sei, otto voci, fec'egli imprimere cinque mottetti non suoi (V. il Cap. 1. della Sez. 3.) cioè due di Angelo a cinque voci *Angeli Petraloysii*; due di Silla, uno a cinque l'altro a sei voci, *Sillae Petraloysii*; ed uno di Ridolfo a cinque voci, *Rodulphi Petraloysii*. Or chi non vede che in Angelo, in Ridolfo, ed in Silla Pierluigi presentò Giovanni tre de'suoi figliuoli al magnanimo cardinale Ippolito D'Este, cui dedicava il volume intero, affinchè quel generoso mecenate si degnasse di riceverli sotto l'ombra del suo patrocinio, come giovani compositori, bisognosi d' incoraggimento e di sostegno, onde proseguir con ardore la carriera dello studio intrapreso?

E per dire alcuna cosa degli accennati cinque mottetti (trascelti da Giovanni stesso, onde mostrar al Card. D' Este ed al mondo tutto, quanto fondate speranze poteano concepirsi per il genio musicale dei tre suoi giovinetti figliuoli, e per la loro pieghevole docilità); a me sembra, che essi meritino i due seguenti riflessi: il primo riguarda le parole vestite di musica, per le quali si mostra quanto avvedutamente Giovanni in esecuzione dell' avvertimento dell' Ecclesiastico: *filii tibi sunt? Erudi illos et curva illos a pueritia illorum* (52) educasse alle sode, e vere massime della pietà cristiana i suoi figli esercitandoli ancora nella musica con sentimenti di maschia divozione. Le parole de' due mottetti a 5 voci di Angelo, sono I. *Circuire possum, Domine, caelum, et terram, mare, et aridam, et nusquam te inveniam nisi in cruce sanctissima: ibi dormis, ibi pascis, ibi cubas in meridie*. II. *In hac cruce te invenit, quicumque te invenit: in hac cruce suspenditur anima, et dulcia poma de ligno decerpit* (53). Le parole del mottetto

(52) *Ecclesiastici* cap. 7. v. 25.

(53) Sono parole di divoto scrittore giusta la costumanza di quel tempo, in cui per-

a 5. voci di Silla sono: *Domine pater, et Deus vitae meae, ne derelinquas me in cogitatu maligno, extollentiam oculorum meorum ne dederis mihi, et averte a me omne desiderium* (54): il noto cantico del vecchio Simeone *Nunc dimittis servum tuum, Domine, etc.* (55) è l'altro mottetto a 6. voci di Silla Pierluigi. Le parole vestite di musica da Ridolfo sono *Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo, et honorificabo nomen tuum in aeternum, quoniam misericordia tua, Domine, magna est super me* (56). Poteva il più piò padre mettere sentimenti migliori nelle mani de' più docili figli?

Il secondo riflesso riguarda il merito della musica. A vero dire lo stile degli accennati cinque mottetti in paragone dello stile di Giovanni è talvolta alquanto stentato: e vi sono de' tratti comuni anzi che no. Il maneggio peraltro degli artifizi non mostra punto le maniere e l'affastellamento pesante della scuola fiamminga; ma è spianato, semplice, chiaro, sobrio: la circolazione delle modulazioni naturale, la successione degli accordi vivace, le melodie facili, le parti ben disposte: il tutto insieme dei cinque mottetti presenta il frutto di una polita scuola di verità, e sembra il parto di una sola penna. Questa felice aurora prenunziava ne' tre giovanetti figli e scolari del più grande de' maestri un risplendentissimo giorno. A motivo però che non trovansi in progresso nè di Angelo, nè di Silla, nè di Ridolfo notizie od opere, conviene persuadersi che tutti tre fossero mietuti dalla falce di morte nel primo fiore.

Rimane a vedere chi fosse Catarina Pierluigi Romana (57) una delle

mettevansi nelle chiese i mottetti di ogni maniera di parole e in prosa e in verso di qualsifosse privata persona.

(54) *Ecclesiastici cap.* 23. *v.* 4. 5.

(55) *Lucae cap.* 2. *a v.* 29. *ad* 32.

(56) *Psalm.* 85. v. 12. 13.

(57) *Memorie Prenestine disposte in forma di annali da Pietrantonio Petrini anno di Cristo* 1622. *pag.* 235. *Fin dall'anno* 1569. *risolvè il nostro pubblico di fondare nella città un monastero di sagre vergini. . . . Si potè dunque nell'anno presente* 1622. *tirare a fine l'affare. Le direttrici prescelte furono due osservanti religiose clarisse di Anagni, l'una chiamata Prudenza Freveni, l'altra Eugenia Ambrosi: le prime piante del nuovo sagro giardino furono cinque: Teodora Missori da Subiaco, Catarina*

prime cinque donzelle che vestirono l'abito religioso nel nuovo monastero di Clarisse (poscia abbracciarono l'istituto farnesiano) fondato in Palestrina l'anno 1622. Questa giovine, a mio giudizio, non può essere stata figlia di Giovanni; perciocchè essendo morta Lucrezia di lui moglie fin dall'anno 1580. avrebbe avuto Catarina nel 1622. almeno quarantatre anni, laddove si parla di essa e delle religiose sorelle, come di giovanette: onde io la tengo per figlia o di Angelo, o piuttosto d'Igino, cioè nipote di Giovanni: se pur non fosse stata anche figlia di alcuno de'figli d'Igino, cioè o di Tommaso, o di Gregorio, o di Gio. Angelo (58): in conseguenza non mi debbo di essa ulteriormente occupare.

Capitolo VIII.

Giovanni Pierluigi rinunzia il posto di maestro di cappella della basilica vaticana; ed è aggregato per ordine del Pontefice Giulio III. nel collegio dei cappellani cantori della cappella apostolica. Fa imprimere la seconda sua opera di musica; e vi si dà il titolo di cantore del Papa.

Memore Giulio III. del libro primo di messe, che Giovanni Pierluigi maestro della basilica vaticana avevagli dedicato, in udire il plauso generale, che riscuotevano ogni giorno più le nuove di lui produzioni, determinò di averlo fra i cappellani cantori dell'apostolica sua cappella.

Vero è che una gravissima difficoltà attraversavasi a questa determinazione di Giulio, ed era il suo stesso recente Moto Proprio emanato

Pierluigi Romana, Maria Vittoria Uberti, Dorotea Rufoli, ed Orintia Borgia gentildonne prenestine: il giorno preciso del formale loro ingresso nella clausura fu il dì nono di Ottobre . . . . Nel 1638. ottennero, che suor Francesca Farnese entrasse nel loro convento, e si posero sotto la di lei direzione: nel 1639. venne a dimorare fra di loro suor Isabella germana di suor Francesca, che n'era partita; e si conformarono all'istituto farnesiano.

(58) V. la Not. precedente 51.

li 5. Agosto 1553. a riforma della cappella apostolica (59), in cui dopo aver riprovata l' aggregazione di alcuni cappellani cantori seguita non per merito de' candidati, ma per favore di cardinali, e di altri magnati, ordinava al maestro, al decano, ed ai cappellani cantori sotto pene gravissime di non aggregare più verun cantore per quanto fosse valoroso, se non dappoichè si fosse ristretto il numero de' cantori attuali, o per morte, o per rinunzia, al numero di ventiquattro; e che allora si dovesse onninamente osservare nelle nuove aggregazioni quanto dispone la costituzione della cappella circa l' esame dei concorrenti.

(59) *Licet tam Nos, quam Praedecesores Nostri Romani Pontifices pro divini cultus in capella nostra conservatione, et augmento, ipsiusque capellae, et in ea pro tempore celebrati Divini Officii venustate et decore* SAEPE AD DIVERSAS ORBIS PARTES, CUM IN URBE DEESSENT, *ad inquirendum et inventos ad ducendum cantores non solum artis musicae peritos, sed qui essent canoris vocibus dulcissimoque concentu praediti ad dictae capellae deserviendum destinare consueverimus: ac propterea in eadem capella dictorum cantorum numerus hactenus determinatus non fuerit; nihilominus tamen a certis annis citra tot cantores magnatum, et aliarum personarum favoribus et precibus, ejusdem capellae constitutionibus et statutorum forma non servata, in dicta capella recepti, imo intrusi fuerunt, qui ad praesens numerum trigintatribum efficiant, eorumque major pars (quod non sine animi nostri displicentia referimus) est imbecillitate vocis ad canendum penitus inutilis; brevique futurum est, quod nisi de opportuno remedio desuper provideatur,* EADEM CAPELLA SICUT CONCENTU ET MUSICAE MELODIA IN TOTO TERRARUM ORBE PRIMATUM OBTINUIT, *ita vilior et inferior omnibus aliis efficietur.*

Nos ipsam ad melius reformare, et inutiles palmites ex ea amputare volentes, eosque qui non per ostium, neque juxta constitutionum et statutorum formam, sed aliunde ingressi sunt, et idoneorum loca indebite occupant a dicta capella amovere, et ipsos cantores ad numerum vigintiquatuor reducere volentes motu simili, et ex certa scientia, maturaque deliberatione nostra venerabili fratri nostro Hieronymo Episcopo Castrensi moderno et pro tempore existenti magistro, nec non decano, et cantoribus capellanis etiam pro tempore existentibus dictae capellae, in virtute sanctae obedientiae, et sub indignationis nostrae, nec non excommunicationis latae sententia, a qua praeter quam in mortis articulo constituti absolvi non possint nisi per Nos aut Romanum Pontificem, ipso facto toties quoties incurrendis poenis districte praecipiendo inhibemus, ne aliquem etiam quantumcumque idoneum et sufficientem in dicta capella cantorum capellanorum, quocumque etiam S. R. E. Cardinalium intuitu, etiam si id eis . . . sub quavis poena quantumcumque gravi mandaretur, de caetero recipere, vel admittere

Giulio però credette nel presente caso di potersi dispensare dalla sua legge; e fatto a se venire il Pierluigi, invitollo amorevolmente al servigio suo e della cappella apostolica.

Questa graziosa offerta del sommo Pontefice dovette a mio credere sgomentare per un momento l'animo sorpreso di Giovanni. Il lucro maggiore da un canto e la gloria di divenir membro della cappella la più famosa di tutta Europa lo avran lusingato: il dispiacere dall'altro canto di essere costretto a rinunziare la sua diletta basilica, che avevalo onorato il primo con il titolo di maestro della cappella, e già da più di tre anni tributavagli ogni dì nuovi pacifici allori, lo tenne sospeso. Se non che il rispetto ch'egli doveva al suo sovrano determinollo all'affermativa: onde rispose umilmente di non meritare tant' onore; ma che, se alla Santità sua piaceva così, avrebbe tosto rinunziato il magistero della basilica vaticana, e sarebbe passato nel collegio de' cappellani cantori pontificii.

In fatti rinunziò al momento nelle mani del canonico prefetto ed amministratore della cappella Giulia il posto di maestro. Il Rev.° Capitolo udita la mente del Papa accettò la rinunzia, ed elesse a nuovo maestro Giovanni Animuccia fiorentino, quel felicissimo Animuccia, la cui anima vide S. Filippo Neri volare al cielo.

Il Papa intanto ordinò a Mons. Girolamo Maccabei vescovo di Castro e maestro attuale della cappella apostolica, che Giovanni Pierluigi già maestro della cappella della basilica vaticana fosse tosto aggregato nel collegio de'cappellani cantori della sua cappella pontificia: e che, se v'era d'uopo, derogava per cotale aggregazione a qualunque legge, o

audeant sive praesumant, donec, et quousque dictorum cantorum numerus sive per obitum, sive locorum dimissionem vel amissionem, aut quamvis aliam vacationem ad viginti quatuor reducantur, nisi servata forma statutorum et constitutionum hujusmodi . . . . Decernentes aliter pro tempore admissos dictae capellae cantores non esse, et de salariis eis responderi non debere. Sicque per quoscumque judices etc. Non obstantibus etc. Placet; et ita decernimus. etc. etc. Praedicta cedula Motus Proprii fuit registrata in Camera Apostolica lib. 2. Diversorum Julii PP. III. fol. 41. L'originale in pergamena esiste nell' archivio della nostra apostolica cappella.

costituzione pontificia in contrario, ed espressamente al suo Moto Proprio dei 5. Agosto 1553.

La mattina dei 13. Gennajo 1555. il maestro Mons. Maccabei, terminata la consueta quotidiana uffiziatura nella cappella di Sisto al vaticano convocò a capitolo i cappellani cantori, e presentò gli ordini espressi del sommo Pontefice ed il nuovo collega. Povero Pierluigi! Cantore italiano, ma meschino di voce e molto inferiore alle voci robuste de' cantori oltramontani: compositore italiano ma di genio sublime, e superiore di gran lunga al valore di quanti vi erano compositori oltramontani, dover essere aggregato in un collegio di quasi tutti cantori e compositori oltramontani; e dovervi essere aggregato per ordine del Papa, che derogava oltre al recente Moto Proprio, anche a due leggi fondamentali del collegio, vale a dire al rigido esame, cui son tenuti di subire i candidati (60), ed al celibato, che debbesi professare nella cappella apostolica (61). Parmi di vedere i ceffi adirati di que' severi cantori, che alle parole del maestro chinano il capo, e mormorano a voce sommessa un non so che di funesto, per cui impallidisce il Pierluigi, e si avvede al momento, ch'ei non sarà che una vittima. Giovanni fu vestito dal maestro di cotta, secondo il costume (62): giurò nelle sue mani obbedienza e fedeltà al sommo Pontefice *pro tempore*, non che l'osservanza delle costituzioni della cappella (63), e fu ricevuto, quan-

(60) Veggansi i primi quattro capitoli della costituzione della capp. pont. presso Martino Gerberto nell' opera *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* To. 3. pag. 382.

(61) Nella *notificazione* che si fa imprimere per la tipografia camerale all' occasione dei concorsi, si dice: *Finalmente si avverte, che se li nuovi candidati non avranno la prima tonsura, dovranno iniziarvisi dentro il termine perentorio di due mesi, comandandosi nelle costituzioni apostoliche che li cappellani cantori pontificii siano chierici, e vivano nel celibato.*

(62) Veggasi il cap. 5. della costituz. della capp. pont. presso il P. Gerberto nell' op. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* tom. 3. pag. 383.

(63) *Eidem cantori sic cotta induto magister dictae capellae praestari faciet juramentum ad S. Dei Evangelia, tactis scripturis sacrosanctis. Iurando. Ego N. clericus N. ab hac hora in antea obediens, et fidelis ero SS. D. N. Papae N., ac D. magistro capellæ, eorumque successoribus: constitutiones, decreta, et consuetudines dictae capellae observabo, dominum decanum, cantores, et collegium venerabor: sic*

tunque di mal'animo, e sgraziatamente all'amplesso da tutt'i colleghi in segno di vera aggregazione (64). Il Segretario del collegio Francesco di Montalvo spagnuolo rende testimonianza al mio dire ; poichè nel registrar questo fatto non seppe tener salda la penna contro la passione che lo agitava, e scrisse nel suo diario (65) a perpetua memoria; 13. *Ianuarii* 1555. *Die Dominico. Fuit admissus in novum cantorem Ioannes de Palestrina de Mandato SS.^{mi} D. Iulii absque ullo examine secundum* (si legga *contra*) *Motum Proprium quem habebamus, et absque consensu cantorum ingressus fuit.*

Per legge del collegio de' cappellani cantori apostolici non si può entrare alla participazione dei proventi dell'abbazia (66) se non dopo un mese dal pagamento delle regalie prescritte nella costituzione della cappella, e sono dodici ducati d'oro di Camera (67). Giovanni pagò questa regalia nelle mani di Ghisilino Dankerts Abbate, o camerlengo della cappella dell'anno corrente 1555. il giorno 3. di Febbrajo (68); ed incominciò in conseguenza a partecipare di tutt'i proventi della cappella li 3. di Marzo 1555. (69).

me Deus adjuvet, et hæc sancta Dei Evangelia. Il P. Gerberto nel luogo sopraccitato omette, non saprei dire il perchè, questo giuramento, che prescrive ai novelli cantori la costituzione della cappella pontificia, e che continuasi a prestare anche al dì d'oggi.

(64) Veggasi il cap. 6. della costituz. della capp. pont. presso il P. Gerberto nell' op. *Scriptores ecclesiastici de mus. sac.* To. 3. pag. 383.

(65) Diario MS. della capp. pont. dell'anno 1555. nell' archivio della lod. cappella.

(66) I proventi della nostra cappella apostolica, siano gli assegnamenti mensili, siano le regalie di qualunque specie hanno cumulativamente da tempo immemorabile il nome di *abbazia*, siccome confermollo eziandio Paolo III. onde il cap. 38. della costituz. è intitolato *De abbatia*; ed il cap. 39. della elezione del camerlengo: *Quomodo novus abbas est eligendus.* Veggasi il P. Gerberto nell' Op. *Scriptores ecclesiastici de mus.* To. 3. pag. 391. 392.

(67) Vegganti li cap. 8., e 9, della costituz. della capp. pont. presso il P. Gerberto nell' op. *Scriptores eccles. de mus.* To. 3. pag. 383.

(68) Si legge nel diario Ms. della capp. pont. di Francesco di Montalvo sotto il dì 5. Febbrajo 1555. *Io. Aloisius de Palestrina solvit sua regalia admissionis* 3. *Februarii. Fuit distributa inter* 29. *cantores participantes.*

(69) Quindi è, che essendo caduta la cappella papale per la ricorrenza della coronazione di Giulio III. il dì 22. Febbrajo (per la creazione non si tenne la cappella),

Non fu contento Giovanni di passare quasi in silenzio la nuova sua situazione di cappellano cantore apostolico, volle annunziarne al pubblico la notizia, e perpètuarne con le stampe ancor la memoria. Allestì pertanto una collezione di madrigali da se già posti in musica a quattro voci, e ne intraprese incontanente l' edizione in 8. bislungo.

Questa si è la seconda Opera musicale, che il Pierluigi dette alla pubblica luce; e le avrebbe certamente posto in fronte il nome del Pontefice Giulio III. suo benefico mecenate, se non glielo rapiva la morte nel giorno 23. di Marzo 1555. cioè poco più di due mesi dopo la sua aggregazione nella cappella apostolica. Assunto quindi il dì 9. di Aprile 1555. al sommo pontificato Marcello II. lusingossi Giovanni di essere ai suoi piedi (70), e dimandargli il permesso di fregiare con il nome apostolico di lui un suo libro di madrigali, che aveva sotto i torchi: avvenuta però la morte di lui allo spuntar del vigesimoterzo giorno del suo pontificato, restò di nuovo il Pierluigi deluso nelle concepite speranze: ond' è, che determinossi di pubblicar l'opera senza dedicarla ad alcuno; siccome eseguì ne' primi giorni di Paolo IV. creato Pontefice li 23. di Maggio 1555. e vi appose il seguente frontispizio: *Il primo libro di madrigali a quattro voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina cantore nella cappella di N. S. In Roma per Valerio et Luisi Dorici* 1555.

Non sì tosto incominciò a gustarsi la musica di questi madrigali che suscitossi un plauso generale, ed elogi altissimi furono tributati al merito impareggiabile del Pierluigi. Vi aveva egli adoperato una maniera chiara, grandiosa, espressiva, sentimentale, tutta nuova, tutta sua, e non

perdette il Pierluigi la ripartizione della propina consueta, che pagava il celebrante, fosse Cardinale fosse Vescovo, in ciascuna cappella al nostro collegio (Sisto V. ci tolse questa propina, tranne le *messe novelle*) : eccone la notizia estratta dal diario di Francesco di Montalvo MS. nell'archivio della cappella: *Die veneris* 22. *Februarii. In coronatione summi Pontificis celebravit missam Rmus Card. De Marsilia, absente Pontifice: habuimus ducatos quatuor camerae, ut moris est. Genesius Bultheti infirmus: Palestrina qui nondum participat. Fuit distributa inter* 28. *socios*.

(70) V. sezione II. cap. X.

più usata nel totale, sia dai maestri suoi predecessori, sia da' suoi coetanei. Ma di ciò parleremo a suo luogo.

Quanto però ai soggetti delle varie poesie vestite di musica dal Giovanni, avendovene alcuni pur troppo licenziosetti, io son d'avviso, che non poche nè piccole amarezze avrà egli dovuto in mezzo alla sua gloria ingojare. Perciocchè per quanto di que' tempi non si badasse gran fatto alle stampe; e come i poeti facevansi bene spesso lecito di pubblicare delle sfacciataggini, così i musici tornavano a pubblicarle unite ai concerti armonici con la stessa aria d'indifferenza; tuttavia quell'iniquo costume nè autorizzava l'abuso, nè andava immune dai lamenti delle persone dabbene. Inoltre la nuova rappresentanza che Giovanni aveva rivestito di cappellano cantore dell'apostolica cappella esigeva dal medesimo un tenore di azioni degne più da encomiarsi in un esemplare ecclesiastico che da tollerarsi in un laico ammogliato.

Di fatti sentì bene Giovanni il peso e la ragionevolezza degli amari rimproveri, che gli furono scagliati contro; e per la docilità del suo animo cangiò fin da quel punto consiglio, siccome egli stesso lo attestò dipoi al Pontefice Gregorio XIII. dicendogli in una dedica, che tuttora si vergognava e doleva di tal suo giovanile trascorso: *et erubesco, et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta jam sunt, consilium mutavi*: ed altrove: *ex quo autem sic cogitare coepi, quantum in musica profecisse existimarer, decrevi totum divinis laudibus consecrare*. Ed il contestò eziandio al cardinal Ippolito D' Este in un'altra dedica affermando di essere stato ancora giovane quando incominciò a guardarsi dal vestire di musica parole, che avessero potuto servire altrui d'inciampo: *ab ea consuetudine etiam adolescens abhorrui*; *studioseque cavi*, *ne quid a me prodiret, quo quisquam deterior, atque improbior fieri posset*. Che se pur dette alla luce dopo alcuni anni il secondo tomo di madrigali a quattro voci con parole similmente profane (V. il cap. 5. della sez. 3.) oltre che l'impegno, in cui trovossi, di dover apprestare delle composizioni ai concerti di un principe secolare, l'obbligò a preferir la scelta di parole (anzi che ecclesiastiche e sagre) confacenti piuttosto al leggiero umore di liete brigate; certo è che contengono esse soggetti molto più gastigati

di que' del primo volume, ed in conseguenza alla civile e religiosa onestà per niun modo opposti.

E quì vuole rilevarsi, come fra i madrigali di questo primo volume il Pierluigi ne inserì uno in lode di Francesco Rosselli maestro di canto, e compositore di musica; quel Rosselli sopraccitato fra i predecessori di Giovanni nella basilica vaticana (71), ove fu maestro de' putti della cappella Giulia dal 1548. al 1550. Le composizioni da me vedute di questo valent'uomo non meritano a mio giudizio l'enfatico elogio, e l'eterno grido auguratogli dai bassi versi del madrigale (72); conviene però dire, che qualche nuova produzione gli avesse di que' dì meritato più alte lodi, e l'encomio di composiore leggiadro, cui si sottoscrisse dopo alcuni anni eziandio Vincenzo Galilei (73).

Comunque però sia la cosa, il vedere inserito cotal madrigale in questo volume, è per me un argomento di fatto assai convincente della generosità d'animo di Giovanni, il quale senza punto invidiar l'altrui gloria, offeriva anzi con le sue proprie mani gli allori, a chi meritava in qualsivoglia modo di esserne coronato. Virtù che altrettanto rende degno di elogio chi la possiede, quanto è più rara al mondo, ove ciascun si vergogna di apparire invidioso, ma intanto non v'ha, quasi

(71) V. la not. preced. 44.

(72) Li versi del madrigale in onor del Rosselli sono i seguenti

Quai rime fur sì chiare,
O quale stil fia mai lodato tanto,
Che degno sia ROSSEL *del vostro canto?*
Voi certo foste in ciel,
Onde a' mortali la divina armonia
Portaste, perchè eterno avrete il grido,
Che 'n più d' un lido
O somma cortesia!
Li bassi versi miei spiegasser l' ali
Con vostre voci, e tali,
Che addolcir ponno il duol, far lieto il pianto,
Che nessun altro se ne può dar vanto.

(73) V. la not. preced. 44.

direi, chi non isdegni di vedersi a lato gli eguali, o non tema di esser raggiunto dagl' inferiori, o non aspiri di entrare innanzi ai più grandi.

Oltre la sopra indicata edizione del 1555. di questo primo tomo di madrigali a quattro voci ne ho io stesso vedute altre cinque tutte di Venezia del 1568. per Girolamo Scotto; del 1570. per il medesimo del 1594. presso Angelo Gardano; del 1596. presso l'erede di Girolamo Scotto; e del 1605. presso Angelo Gardano. Le tre ultime edizioni cioè del 1594. 1596. 1605. contengono il madrigale: *Nessun visse giammai* (74) che non v'ha nelle tre prime edizioni, e la cui musica non è del medesimo stile degli altri, ma inferiore di molto; onde stento a crederlo del Pierluigi.

(74) Questo madrigale è la stanza 7. della canzone 46. *Mia benigna fortuna* del Petrarca.

Nessun visse giammai più di me lieto,
Nessun vive più tristo e giorni e notte;
E doppiando il dolor doppia lo stile,
Che trae dal cor sì lacrimose rime.
Vissi di speme, or vivo pur di pianto,
Nè contr' a morte spero altro che morte.

Se il Petrarca addolorato per la morte di Laura ebbe a dire di questa canzone

I miei gravi sospir non vanno in rime,
E 'l mio duro martir vince ogni stile;

il Pierluigi (quante volte egli veramente abbia posto in musica la citata stanza) dovè a buon diritto confessare, che i suoi gravi sospiri, qualunque eglino fossero, gli avevan disseccato la vena; ed il suo duro martire lo aveva fatto scrivere senza stile.

Capitolo IX.

Il Pierluigi è espulso dalla cappella apostolica come, ammogliato, per ordine del Pontefice Paolo IV. che gli assegna una tenue pensione.

Dietro la morte di due sommi Pontefici Giulio III. e Marcello II. avvenuta in poco più di tre mesi da che il Pierluigi era stato aggregato nel collegio dei cappellani cantori apostolici, fu creato sommo Pontefice a' 23. di Maggio 1555. Gio. Pietro Caraffa cardinale teatino, che prese il nome di Paolo IV.

Appena il Caraffa assunse la cura dell'ovile di Gesù Cristo come suo vicario, tosto intraprese con forza e severità, degna per altro dell' amorevolezza di padre, la necessaria riforma del clero, e della corte romana, riforma consultata già dal medesimo nel silenzio della solitudine con il B. Gaetano di Tiene, con Bonifazio del Colle, e con Paolo Consiglieri Romano, uomini d'esimia pietà (75). Non iscappò alla vigilanza di lui nemmeno il picciolo neo di pochi cappellani cantori ammogliati nella cappella apostolica.

Chiamò pertanto nei primi giorni di Luglio 1555. il nuovo Pontefice Paolo IV. alla sua udienza i deputati del collegio dei cappellani cantori apostolici, e chiese ai medesimi, se nella cappella procedeva il tutto a norma dell'ultima riforma degli uffizi della corte Romana decretata nell'ecumemico concilio laterenense V. Risposero i deputati affermativamente. Riprese il Pontefice, che rammentavasi di aver avuto parte nella costituzione di Leone X. *Pastoralis officii* approvata (dopo la sua partenza per la nunziatura d'Inghilterra) dallo stesso concilio nella sessione VIII. in cui si ordina ai cantori apostolici sotto pene gravissime di vivere con modestia ed esattezza di costumi conveniente a' buoni sa-

(75) *Vitæ Pontificum Romanor.* Ant. Sandini *par.* 2. *pag.* 467. *Storia di Paolo IV. Pont. Mass.* scritta da Carlo Bromato *Tom.* 2. *lib.* 9. 10. ec.

cerdoti (76), ma che intanto era giunto a sua notizia esservi nella cappella qualche cantore non solo non sacerdote, ma nemmeno ecclesiastico. Si sgomentarono a questo discorso i deputati, e replicarono che, a vero dire, vi erano attualmente nella cappella tre cantori ammogliati, Leonardo Barè, aggregatovi però d'ordine espresso di Paolo III. di S. M; e d'ordine similmente di Giulio III. di fel. ricordazione, Domenico Ferrabosco, e Giovanni Pierluigi. Soggiunse il Papa, che lodava la buona intenzione de' suoi predecessori di provvedere la cappella di valentuomini; ma che insieme sembravagli, che in un collegio ecclesiastico canonicale di cappellani cantori apostolici non vi potessero, nè dovessero aver luogo gli ammogliati, siccome per gli antichi tempi non mai ve lo avevano avuto, anche per relazione dei deputati dello stesso collegio da se uditi nelle congregazioni particolari tenute innanzi alla emanazione della Bolla surriferita di Leone X. Dissero allora i deputati, che il collegio si sarebbe fatto un dovere di obbedire a tutto ciò che fosse piaciuto alla Santità sua di ordinare: intanto però supplicavano il S. Padre a degnarsi di avere in considerazione, come li tre individui ammogliati nella loro aggregazione avevano ricevuto il possesso *a vita* (77): e che per legge immemorabile del collegio non si poteva escludere veruno, tolto il caso di un grave delitto, senza assegnargli una ricompensa: inoltre si credevano tenuti di rappresentare a sua Santità i meriti personali dei medesimi tre ammogliati cantori, i quali erano anche valentissimi compositori; e di più Leonar-

(76) *Bullar. Roman.* Coquelines Tom. 3. pag. 372. *V. Reformatio omnium officiorum romanæ curiæ in sacro œcumenico Lateranensi V, concilio confirmata.* Leo Episcopus etc. *Pastoralis officii divina providentia nobis iniuncti* etc. §. 31. CANTORES. *Capellæ nostræ cantores qua convenit modestia, et morum disciplina vivant, et honesti sacerdotis mores observent sub excommunicationis, et privationis emolumentorum pœna si contra fecerint: possint autem* etc. Dat. Romæ, apud S. Petrum an. Incar. Dom. 1513. Id. Decemb. Pontific. nostri an. I.

(77) Si dice nel cap. V. della costituzione della cappella rinnovata da Paolo III. *magister dictæ capellæ eidem novo cantori approbato cottam tradere tenetur in signum veræ receptionis, et admissionis* AD VITAM. E nel cap. VI. *Præfati cantores dictum novum cantorem ad osculum pacis recipere debent in signum veræ receptionis, et admissionis* AD VITAM. V. Gerberto nell' op. *scriptores eccle. de mus.* Tom. 3. pag. 383.

dò Barè (78) aveva già servito la cappella per anni diciotto, e trovandosi al concilio di Trento, come cappellano cantore apostolico nei momenti pericolosissimi della epidemia, erasi quivi saldissimamente trattenuto, fintantochè il sagrosanto concilio fu traslatato a Bologna; Domenico, e Giovanni poi avevano rinunziato prima della loro aggregazione, quegli la cappella di S. Petronio di Bologna (79), e questi la cappella di S. Pietro in vaticano (80) alle istanze del Pontefice Giulio III. Lodò il Pontefice le riflessioni dei deputati, e benedicendoli soggiunse loro, che fra pochi giorni si provederebbe a tutto senza lesione nè dei diritti del collegio, nè dei meriti personali de' tre cantori ammogliati.

Al riferire dei deputati in pieno capitolo le intenzioni di Paolo IV.

(78) Leonardo Barè, o Barrè di Limoges fu aggregato nella capp. pontificia li 13. di Luglio 1537. Nel diario MS. del rid. anno di Giovanni Le Conte, e Bernardo de Paulis si legge: 13. *Iulii 1537. Fuit admissus in cantorem Leonardus Barrè Lemovicensis dioec. a Paulo III. Pont. Max. nec non a ven. viro D. Bartholomeo Croto* (era il Croto vescovo *in partib.* ed assistente al soglio pontific.) *capellæ Ss. D. magistro in sacristia S. Marci* (risedendo il Papa in quel palazzo, il nostro collegio uffiziava quotidianamente nella chiesa di S. Marco: così quando Sisto V. abitò nel palazzo Colonna si ufiziava la chiesa de' SS. XII. Apostoli ec.) *præsentibus dictis cantoribus superpelliceo est indutus etc.*, *et juravit* etc. Fu il Barè uno dei cantori apostolici destinati al concilio di Trento, come si legge nel diario MS. dell'anno 1546. *die 21. Ianuarii. Leonardus Barè, Ioannes Le Cont, Ioannes Mont, Symon* (Bartolini) *Perusinus, Petrus Ordonnez iverunt ad concilium*: prima di questi peraltro si erano colà recati Antonio Loyal, ed Ivone Barry con altri tre cantori, onde trovarsi alla prima sessione del dì 13. Decembre 1545. Tostochè poi il malore epidemico attaccò Trento alcuni cantori si restituirono tosto in Roma; non così il Barè, Le Cont, l'Ordonnez, il Bartolini, ed il Loyal, i quali vi si tennero saldi fino alla ottava sessione degli 11. di Marzo 1547. in cui fu decretata la traslazione del concilio a Bologna: ove similmente si recarono con i sopraddetti anche altri cantori, come Gioacchino Carrota, o Carrotta, o Carota, e Virgilio de Amanditis ed altri, seguirono di nuovo il concilio in Trento tanto prima quanto dopo la sospensione, come può vedersi nella nota 311. Leonardo Barè fu valoroso contrappuntista, siccome apparisce in alcuni mottetti di esso stampati da Antonio Gardano in Venezia nella raccolta del 1544., ed in alcune messe, e mottetti inediti, che conservansi nell'archivio della nostra cappella.

(79) V. la no. 43.

(80) V. il cap. VIII. di questa sez. I.

un lutto generale occupò gli animi di tutt'i cantori, i quali come vedevano di poco buon occhio il Pierluigi per gelosia nazionale, e per invidia della superiorità de' talenti di lui, così amavano teneramente gli altri due, e gli avevano cari, nè mai avrebbero creduto di perdere questi colleghi. Furono presenti al capitolo anche i tre cantori ammogliati. Leonardo, e Domenico, essendo già maturi di età, furono eziandio più forti a tale impreveduto colpo: Giovanni più giovine, di minor esperienza, e vivacissimo di sentimento non resse a tant'urto, e cadde gravemente infermo li 18. dello stesso mese di Luglio (81), e non si riebbe dal suo male, se non dopo qualche mese, a fronte ancor della cura, che di lui si presero non solo i suoi amici, ma eziandio li suoi stessi emoli cambiatisi in altrettanti fautori: di maniera che non ebbe il Pierluigi da questa epoca in poi, fin che visse, più sinceri ammiratori dei cappellani cantori pontificii; nè dopo la di lui morte si sono giammai nella cappella apostolica o spenti, o cambiati, o diminuiti punto fino al giorno presente gli stessi quasi ereditarii sentimenti di stima, e di grata riconoscenza alla memoria di così celebrato collega.

Intanto la mattina dei 30. Luglio 1555. nel tempo dell'uffiziatura quotidiana fu presentato nelle mani di Gio. Francesco Felice decano del collegio un breve di moto proprio del sommo Pontefice. Il decano, terminato il coro, radunò i colleghi a capitolo, e lesse i seguenti ordini del Papa (82). *Moto proprio. Quantunque i cantori della nostra cappella*

(81) Nel diario MS. della nostra cappella di Francesco de Montalvo si legge: 18. *Iulii* 1555. *die Iovis*, *Palestrina infirmus*, e così *Palestrina infirmus* il dì 19. ed il dì 20. in cui vi fu *consistorium publicum propter oratores*: continua *Palestrina infirmus* il dì 21. 22. 23. 24. ed il dì 25. in cui li cantori si recarono alla solenne messa in S. Giacomo degli Spagnuoli per la festa di detto santo: segue *Palestrina infirmus* il dì 26. 27. e 28. giorno di Domenica, in cui il Papa tenne cappella nella chiesa di S. Maria sopra Minerva; e così finalmente *Palestrina infirmus* il dì 29. ed il dì 30. giorno in cui fu emanata la sentenza della di lui espulsione dalla cappella apostolica.

(82) *Paulus Papa IV. Motu proprio. Licet capellæ nostræ cantores sint etiam nostri et pro tempore existentis romani Pontificis capellani, consueverintque in eiusdem pro tempore romani Pontificis, ac venerabilium fratrum nostrorum S. R. E. cardinalium et prelatorum, aliarumque diversarum urbis ad ipsam capellam confluentium perso-*

siano eziandio cappellani nostri, e de' romani Pontefici pro tempore, ed abbiano il peso di cantare alla presenza del romano Pontefice, de' cardinali della S. R. C., de' prelati, e degli altri personaggi che intervengono in essa cappella le lezioni, le profezie, gli evangelii, i capitoli, ed altri divini uffizi; ed in conseguenza (venendo anche proibito dai sagri canoni a' laici di trattar le cose spirituali) sia indecente che frà cotali cantori ve n' abbia alcuno ammogliato; tuttavia è giunto a nostra notizia, che ne' pontificati di

narum præsentia lectiones, prophetias, ac evangelia, et capitula, aliaque divina officia decantare, et recitare; et propterea cum etiam per sacros canones spiritualia per laicos tractari prohibitum existat, indecens sit, ut aliqui ex eisdem cantoribus conjugati existant: nihilominus tamen accipimus, quod inter eosdem cantores capellanos dilecti filii Leonardus Barè, Dominicus Ferrabosco, *et* Petrus Aloysius de Palestrina *viri conjugati Pauli II. ac Julii etiam III. Romanorum Pontificum prædecessorum nostrorum temporibus in cantores capellanos recepti cum aliis eiusdem cappellæ cantoribus capellanis præter, et contra eosdem sacros canones, et ipsius capellæ statuta, et consuetudines divina officia decantantes reperiuntur in divini cultus vilipendium, et scandalum plurimum.*

Nos qui cultum, et servitium divinum nostris præsertim temporibus ea qua decet sinceritate, semotis etiam quibuscumque scandalis celebrari toto desideramus affectu, volentes in præmissis opportune providere motu simili, et ex certa scientia, maturaque deliberatione nostra, præfatos Leonardum, Dominicum, *et* Petrum Aloysium, *ut præfertur, conjugatos, attento quod numquam fuerunt, prout nec sunt ad præsens ad officium cantorum in eadem capella exercendum habiles ac idonei propter imbecillitatem vocis, neque etiam in cantores dictæ capellæ servatis servandis accepti, et etiam admissi fuerunt ad exercitium officii in eadem nostra capella cantorum capellanorum necessario, ab aliorum eorundem cantorum capellanorum numero, et consortio cassamus, ejicimus, et amovemus, ac cassatos, ejectos, et amotos esse, cassarique, ejici, et amoveri debere decernimus. Mandantes eiusdem capellæ magistro, ac cantoribus capellanis, quatenus visis præsentibus, eosdem* Leonardum, Dominicum, *et* Petrum Aloysium *ab eadem capella, ac divinorum officiorum in ea decantatione, et aliorum capellanorum numero et consortio cassent, ejiciant, et amoveant, nec eos de cætero in eadem capella divina officia, aut alias decantare permittant. Districtius etiam illis sub excomunicationis latæ sententiæ ipso facto incurrendæ pœna inhibentes, ne de cætero aliquos conjugatos in cantores capellanos dictæ capellæ recipere audeant. Non obstantibus constitutionibus, et ordinationibus apostolicis, ac dictæ capellæ, etiam juramento roboratis, statutis, et consuetudinibus, privilegiis quoque, indultis, et literis Apostolicis, eisdem* Leonardo, Do-

Paolo III., e di Giulio III. nostri predecessori sono stati aggregati fra i medesimi cappellani cantori i diletti figli Leonardo Barè, Domenico Ferrabosco, e Giovanni Pierluigi da Palestrina uomini ammogliati, e che con grandissimo scandalo, ed in vilipendio del divin culto, contro le disposizioni dei sagri canoni, e contro le costituzioni, e le consuetudini della cappella apostolica cantano i medesimi tre ammogliati unitamente ai cappellani cantori. Noi a' quali è sommamente a cuore, che si presti il culto ed il servigio all'altissimo Dio, sinceramente e lungi da ogni scandalo, volendo opportunamente provvedere alle cose dette, per moto proprio, di certa scienza, e con matura deliberazione cassiamo, discacciamo, e togliamo dal numero e dal consorzio de' cappellani cantori Leonardo Barè, Domenico Ferrabosco, e Giovanni Pierluigi da Palestrina; e decretiamo, che i medesimi sono, e debbono essere cassati, discacciati, e tolti dalla cappella: ed ordiniamo al maestro della medesima cappella, ed ai cappellani cantori, che visto il presente moto proprio cassino, discaccino, e tolgano dal numero degli altri cappellani cantori li tre ammogliati Leonardo Barè, Domenico Ferrabosco, e Giovanni Pierluigi da Palestrina, e non permettano ai medesimi di mai più intervenire nella cappella a cantare i divini uffizi. Ed inibiamo ancora strettamente ai medesimi maestro e cappellani cantori sotto pena di scomunica latae sententiae *da incorrersi ipso facto che non ardiscano mai più pe' futuri tempi di aggregare fra i cappellani cantori della detta cappella apostolica veruna persona ammogliata. Non ostanti ec. ec. Il giorno* 30. *di Luglio* 1555.

Terminata la lettura del moto proprio, il carmelengo della cap-

minico, et Petro Aloysio *quomodolibet etiam derogatoriarum derogatoriis, clausulis, irritantibusque, et aliis decretis, etiam per eosdem prædecessores, etiam motu proprio concessis, confirmatis, et innovatis etiam iteratis vicibus, quibus latissime extenden. tenores illorum etc. hac vice latissime derogamus, cæterisque contrariis quibuscumque præsentis motus proprii etiam non registrati, neque datati, solam signaturam sufficere, et ubique fidem facere, regula contraria non obstan. Decernentes.*

Die 30. *Iulii* 1555. *prædictus motus proprius lectus, et publicatus fuit. Reg. in camera Apostolica lib. diversorum* 1555. *P. Altavantus Notarius.*

pella Ghisilino Danckerts soggiunse, avere avuto ordine la mattina stessa dall' Illustriss. Mons. Tesoriere di porre nel mandato del mese di Agosto, e così successivamente, la provvisione de' tre cantori ammogliati a scudi sei per ogni mese, perchè tanto assegnava ai medesimi il sommo Pontefice a titolo di ricompensa. Il segretario del collegio Francesco de Montalvo riferisce il tutto brevemente nel suo diario MS. della nostra cappella: 3o. *Iulii* 1555. *Eodem die fuerunt exclusi de capella Leonardus Barè, et Dominicus Ferrabosco, et Io. Luis. Palestrina, quia sic voluit Papa, et dedit motum proprium illis, ut de caetero non serviant in capella, quia sunt uxorati, et in loco ricompensae Papa jussit illis dare scuta sex* in ogni mese *pro colibet. Omnia ista sunt facta in praesentia omnium.* Si trovarono presenti alla lettura del moto proprio Leonardo Barè, e Domenico Ferrabosco: il povero Giovanni udinne in letto la relazione e la sentenza dal segretario del collegio.

Servì Giovanni Pierluigi sotto tre pontefici la cappella apostolica in qualità di cappellano cantore mesi sei e giorni diciannove, cioè dal dì 13. Gennajo fino al dì 3o. Luglio dell'anno 1555.

Capitolo X.

Il Pierluigi è ricercato per maestro dal Rev.mo Capitolo della proto-basilica lateranense. Ottiene il permesso di prender quivi servizio, senza essere privato della pensione assegnatagli. Si cerca quanto tempo vi si trattenesse.

Quella instabile fortuna, che aveva fin dalle prime mosse sollevato rapidamente il giovine Pierluigi, e collocato in un invidiabile seggio di gloria, pentita al solito di se stessa, in breve istante rovesciollo, siccome abbiamo poc'anzi veduto, dal sommo della sua ruota; e sospintolo impetuosamente a terra, lo saettava di più con affannosi pensieri nel letto del suo dolore, avendolo privato anche delle sostanze necessarie a' molti bisogni dell'umana vita. Che farà per tanto in sì tristo momento il Pierluigi, col peso della moglie, e di tre figliuolini, impedito per le

leggi della cappella apostolica (come pensionato) dall'esercizio personale della sua professione, e limitato all'appuntamento mensile di soli scudi sei? Oh! quante notti frà il sonno e la veglia in udendo a sospirare afflitta la sua Lucrezia, o piangere alcuno de' suoi bambini, dovette darsi alle smanie, credendosi per isconcerto di febbricitante fantasia chiuso nella torre della *Muda* (83) quasi un' altro conte Ugolino! Il padre delle misericordie però, il Dio d'ogni consolazione invocato, siccome credo, con fiducia dall'uomo così umiliato cangiò ben presto il lugubre apparato delle di lui sciagure.

Aveva già eretta e fondata di propria autorità ed a tutte sue spese fin dall'anno 1535. nella proto-basilica di S. Giovanni in Laterano la cappella musicale il card. Gio. Domenico de Cupis romano detto il cardinale di Trani, decano del sagro collegio ed arciprete della menzionata basilica. Le rendite però assegnate da quel generoso porporato non essendo sufficienti a mantenere interamente di vitto e vestito i putti necessarii per le parti acute dei concenti, il Pont. Paolo III. con Breve del 1. Giugno 1543. unì alle medesime altri pinguissimi beni stabili e così la chiesa *caput urbis et orbis* risuonò di dolci armonie al pari delle altre due basiliche, la vaticana e la liberiana.

Il primo maestro del laterano dal 1535. a tutto Novembre del 1539. fu Rubino, il quale passò quindi ad insegnare ai putti della basilica vaticana, e tornò poi al laterano nel 1548.

Nel 1541. ebbe il magistero de' putti Orlando di Lassus (84). Ru-

(83) Dante Inferno, Canto 33.

(84) Ottavio Pitoni nelle notizie MS. de' contrappuntisti così parla di Orlando di Lassus: il Caferrio nel *Syst. Vetustatis* fo. 412. dice, *Orlandus de Lasso musicus moritur* 13. *Iunii* 1593. Il Riccioli scrive, *Orlandus de Lasso musicus insignis natus anno* 1520. *obiit* 1593. il Brancaccino *de iure Doctoratus* lib. 3. cap. 16. n. 15. racconta, che Orlando nacque in Berga, città dell'Hannonia: che da fanciullo si trovò presso Ferdinando Gonzaga vicerè di Sicilia, allora generalissimo delle armi cesaree, con cui fu in Sicilia, ed in Milano; che giunto al decimottavo anno di sua età fu condotto in Napoli da Costantino Castriotto, ove fu circa tre anni: che indi venuto a Roma ottenne la cappella di S. Giovanni in Laterano: che poscia viaggiò con Giulio Cesare Brancacci in Francia, in Inghilterra, e lungo tempo si trattenne in Anversa: che fi-

bino, ch'era stato intanto maestro de' putti della cappella Giulia dal

ualmente fu maestro per venti anni continui di Alberto, e di Guglielmo duchi di Baviera; e fu nobilitato da Massimiliano II. Imperatore. Orlando di Lassus è citato fra i compositori insigni dal Garzoni *Piazza univers.* fo. 326., e dal Guicciardino, che lo pone a suo tempo fra i viventi (V. no. 23). V'ha di lui molte opere: le principali da me vedute, sono il 1. libro di madrigali Venezia pel Gardano 1557. Il 2. lib. di madrig. Ven. pel Gardano 1559; il libro delle messe a 5. voci prima parte, Monaco per Berg 1572: la seconda parte essendo dedicata a Gregorio XIII. trovasi nell'archivio della nostra cappella segnata n. 125. ed eccone il frontispizio: *Orlandi de Lasso Illustriss. ducis Bavariæ chori magistri missæ aliquot, secunda pars, illustriss. principis D. Guilhelmi comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariae ducis liberalitate in lucem editum, Monachii excudebat Adamus Berg* 1574. *Gregorio XIII. Pont. Max. dicatum: index missarum. Super* ite rime dolenti a 5. voci: Scarco di doglia 5. voci: Sydus ex claro 5. voci Credidi propter 5. voci: le berger, et la bergere. a 5. voci Gli officj di alcune feste dell'anno a 5. voci prima, sec., ter. parte, Monaco per Berg. 580. Il 1. lib. di mott. a 5. voci Venezia pel Gardano 1580. Il 2. lib. di mottetti a 5. 6. voci Venezia pel Gardano 1584. Il 3. lib. di mottetti a 5. 6. vo. Venezia pel Gardano 1587. Il 4. lib. di mott. a 6. 8. vo. Venezia pel Gardano 1589. Il 5. libro di mottetti a 5. 6. voci, Venezia pel Gardano 1584. Il 6. libro di mott. a 5. vo. Venezia pel Gardano 1584. Il 7. libro di mottetti a 5. vo. Venezia pel Gardano 1588. Il libro VIII. di mottetti a 6. voci Venezia pel Gardano 1589. *Magnum opus musicum Orlandi Lassus* contiene mottetti a 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12. voci, stampato in Monaco il 1604. dopo la sua morte dai figli Ferdinando, e Ridolfo, e dedicato al principe Massimiliano conte Palatino del Reno, e duca di Baviera. Nell'indice del Vincenti si citano li mott. e ricercari a 2. voc. li madrig. a 4. voci, ed il lib. delli *magnificat* a 4. voci stampato il 1578. Nell' indice del Franzini si citano le messe a 4. 5. vo. li mottetti a 4. 5. 6. 8. vo. libri sei; li mottetti a 3. vo. li madrigali a 5. voci, libri cinque. Nell'indice del Giunta sono citati li ricercari a 2. voci Parigi 1578. il 1. lib. di madrig. a 4. voci, li madrig. a 4. 5. 6. voci stampati in Norimberga, e quattro libri di madrig. a 5. voci. Molti mottetti inediti a 4. 5. 6. 8. voci gli ho io veduti nella biblioteca dei PP. dell' Oratorio in S. Maria in Vallicella. Altissimi elogi meritossi Orlando di Lassus per le indicate sue produzioni; e sopra tutti è degno di memoria quell' ingegnoso e naturale scherzo:

Hic ille Orlandus lassum qui recreat orbem.

riportato dal Draudio, dal Forkel, dal Bertini ec. Il Dottor Burney *A General History of music*, vol. 3. pag. 314. confessa, che Orlando potè sibbene battersi con Cipriano di Rore similmente fiammingo, ma che fu onninamente superato dal Pierluigi nella ecclesiastica gravità. *Orlando de Lasso, a native of Mons, in Hainault, born* 1520... *To form a comparative idea of the style of these two composers with that of Pale-*

Decembre del 1539. a tutto Decembre del 1545. (85) tornò nel 1548. ai servigi del Laterano, e vi si trattenne fino al Gennajo del 1550. in cui fu nuovamente chiamato al Vaticano.

Paolo Animuccia fu sostituito in Gennaio 1550. a Rubino, e lasciò di servire la proto-basilica sul fine del 1552. (86).

L'Animuccia ebbe per successore Bernardino Lupacchino, cui il Rev. Capitolo regalò scudi sei affine di liberarlo dall' azione di risoluto creditore (87), ma con poco durevole frutto, stante il genio del

strina, the specific difference seems to be this: that the two Netherlanders, by having spent the chief, part of their time in the courts of princes, had acquired a lighter and more secular cast of melody than Palestrina, who residing constantly at Rome, and writing chiefly for the church, had a natural and characteristic GRAVITY *in all his productions.* INDEED, THE COMPOSITIONS À CAPELLA OF CYPRIAN RORE AND ORLANDO LASSO ARE MUCH INFERIOR TO THOSE OF PALESTRINA, IN THIS PARTICULAR; *for by striving to be grave and solemn they only become heavy and dull; and what is unaffected dignity in the Roman, is little better than the strut of a dwarf upon stilts in the Netherlanders. etc.*

(85) V. le no. 41., 45., 105.

(86) Paolo Animuccia al dir di Ottavio Pitoni, Notizie MS. de'contrap. fu maestro di cappella di S. Giovanni in Laterano dall'anno 1550. al 1555. Succedè al posto di Rubino. Si crede consanguineo di Giovanni Animuccia maestro di cappella di S. Pietro in Vaticano. V'ha di lui un madrigale fra i madrigali di Orlando di Lassus stampati in Venezia pel Gardano il 1559., ed un altro madrigale nella raccolta dello stesso Gardano pur del 1559. un mottetto di Paolo Animuccia trovasi nella raccolta di mottetti stampati in Venezia il 1568. Il Pitoni in questo articolo errò certamente, dicendo che Paolo Animuccia fu maestro del Laterano dal 1550. al 1555. perciocchè nel fine del 1552. occupava siffatto posto Bernardino Lupacchino. Se poi nel 1554. ovvero nel 1555. Paolo Animuccia riassumesse quivi il servigio, onde il Pierluigi debba dirsi successore di esso, e non del Lupacchini, a me non è riuscito di verificarlo. Inoltre il Pitoni dubitò della consanguinità di Paolo con Giovanni Animuccia: questo dubbio però non ha luogo, affermando il Poccianti fiorentino, e cinquecentista siccome gli Animuccia essere eglino stati fratelli: *Catalogus scriptor. Florentinor. auct. Michaele Poccianto Florentino cum additionib Lucæ Ferrini Florentiae ap. Philip. Iunctam* 1589. *pag.* 143. *Paulus Animuccia laudatissimi Ioannis frater, musicus venustissimus, madrigales, et mottettos mira suavitate refertos posteris transmisit. Diem obiit Romæ* 1563.

(87) Nel volume MS. segnato n. IV. *Diversorum* dell'archivio del ven. collegio dei benefiziati lateranensi pag. 98. si legge sotto l'anno 1552. *Donati a Lupaggini maestro di cappella per pagare certi suoi debiti scudi sei.*

Lupacchino, che dopo la quotidiana applicazione allo studio della sua arte, in cui fu assai valoroso (88), amava laute mense; onde la proto-basilica non soffrendo a lungo le lagnanze contro di esso privossi del sua servigio.

Li Rev.[mi] canonici decretarono nel mese di Agosto del 1555. d'invitare, siccome lo invitarono, Giovanni Pierluigi a succedere al magistero di musica nella loro proto-basilica. Giovanni rispose non essere in suo potere di decidersi all'istante, percioecchè gli conveniva interrogarne il collegio de' cappellani cantori apostolici per lo schiarimento delle obbligazioni, cui erano soggetti i pensionati della cappella.

Fu proposto pertanto nel capitolo della cappella apostolica ad istanza del Pierluigi richiesto per maestro della proto-basilica lateranense, e ad istanza di Leonardo Barè invitato contemporaneamente dalla basilica di S. Lorenzo in Damaso il seguente dubbio: possono li due cantori pensionati ritenere la pensione accettando respettivamente l'invito delle due nominate cappelle? Siccome avviene nelle corporazioni li più zelanti osservatori della disciplina sostennero la negativa; fondati cioè sul cap. XVI. della costituzione della cappella (89); dissero bensì essere in libertà de' postulanti, di assumere altro servigio; ma che, decadendo al momento dall' appartenere in qualsivoglia maniera al collegio, non potevano in conto veruno goder ulteriormente la pensione mensile. Il partito maggiore però che stava dalla parte affermativa preponderò, e fu portata a nome del collegio stesso l'istanza al Pontefice Paolo IV. il quale benignamente rescrisse che li due cantori ammogliati esclusi già in perpetuo dal servizio della cappella apostolica, assumessero liberamente il magistero

(88) Bernardino Lupacchino, Lupachino, e Lupaggino fu al dir del Pitoni nelle Notizie MS. de' contrap. autore di ricercari o solfeggiamenti a due voci, assai utili ai principianti, insegnandovisi bellissime maniere di canto con ottimo metodo. Il Doni seniore nella libreria par. ult. pag. 83. cita: *madrigali a quattro et mottetti di Bernardino Lupachino libri duo*; *e pag.* 84. *mottetti, et madrigali a cinque di Bernardino Lupacchino libro uno.* Nella raccolta stampata in Venezia dal Gardano il 1559. vi sono alcuni madrigali del Lupacchino; ed il Giunta nel catalogo nomina li madrigali a due, e a cinque voci di Bernardino Lupacchino.

(89) V. il cap. XVI. della costituzione della cappella intitolato: *de cantore praevaricante a servitio capellae.* nell'op. del Gerberto *Script. Eccles. de mus.* tom. 3. pag. 385.

delle due basiliche, e continuassero a godere per maggior sollievo de' loro bisogni la conceduta pensione. Fu presentato in capitolo il rescritto pontificio, ed il collegio autorizzato dalla sovrana beneficenza accordò ai due postulanti in data dei 25. Settembre 1555. il permesso richiesto senza pregiudizio della pensione: *Die 25. Septembris 1555.* così il segretario de Montalvo (90) *in plenâ congregatione habuerunt licentiam D. Leonardo Barè, et D. Io. Luis. Palestrina, ut unusquisque possit servire de magistro capellae, videlicet Leonardo in S. Laurentio in Damaso, et Palestrina in S. Ioanni Laterano, ut melius valeant.*

Il primo di Ottobre dell'anno 1555. due mesi dopo la esclusione dalla cappella apostolica entrò Giovanni Pierluigi maestro di cappella della proto-basilica lateranense. Matteo Fornari uno de' miei predecessori nella cappella pontificia afferma (91) di aver ciò co' suoi occhi veduto ne' libri dei salariati della proto-basilica, che conservansi MS. in quell'archivio.

Sperava ancor io di poter verificare sopra i medesimi libri tanto l'epoca ridetta dell'ingresso, quanto della rinunzia di Giovanni; ed in conseguenza di poter determinare il tempo che quivi si trattenne in qualità di maestro. Per gentilezza del Rev.mo Capitolo ottenni con grazioso rescritto di Agosto dell'anno 1821. la facoltà di entrare nell'archivio della proto-basilica: vi fui introdotto dall'Illust.mo e Rev.mo Prefetto Mons. D. Lorenzo Mattei (oggi Patriarca d'Antiochia) ma non trovai che un misero avanzo di fracidume: le coperture di pergamena dei libri censuali muffate, i fogli interni sobbolliti per l'acqua cadutavi sopra; e per lo più senza alcun vestigio di caratteri. Tuttavia in un foglio del libro censuale dell'anno 1558. mi riuscì di leggervi al mese di Ottobre il nome di Giovanni Pierluigi col titolo di *nostro maestro di cappella* (92).

(90) Diario MS. della capp. pont. dell'anno 1555.

(91) Narrazione storica dell'origine, progressi, e privilegi della pontificia cappella di Matteo Fornari cantore cappellano della stessa cappella sotto il glorioso pontificato del regnante Benedetto XIV. MS. nella blibliot. dell'Ecc. casa Corsini alla Longara.

(92) *Ottobre 1558. A. Mr. gio. Pierluigi nostro maestro de cappella per barili 4. de vino preso per le messe lecte della nostra Chiesa sc. 4. d'oro, quale è per supplimento de tutto el mese de Luglio 1558. che resta a ragione de bar. mezzo per mese. Sc.* 8 : 80. Così il libro censuale del 1558. dell'archivio della proto-basilica lateranense.

Sopra di che fondato sembrami di potere a buon diritto smentire Ottavio Pitoni, il quale nelle notizie MS. de' contrappuntisti afferma, che il Pierluigi lasciasse il servigio del Laterano nell'anno 1556. e che nell' anno stesso gli fosse sostituito Annibale Zoilo. Questo non è punto vero. Giovanni esercitava il magistero della proto-basilica lateranense nell'Ottobre del 1558. e continuò quindi in tale uffizio fino al mese di Febbrajo del 1561. siccome fortunatamente nel 1749. il sopralle-gato Matteo Fornari potè osservarlo ne' libri censuali della proto-basilica non ancor malandati. Laonde il Pierluigi esercitò la carica di maestro di cappella nella sempre commendata proto-basilica lateranense dal primo giorno di Ottobre del 1555. fino ai primi di Febbrajo del 1561. vale a dire anni cinque, mesi quattro, e pochi giorni. Nel mese di Marzo poi dell'anno medesimo 1561. gli fu surrogato Annibale Zoilo, siccome vedrassi nel cap. 12. di questa prima sezione.

Capitolo XI.

Si additano le più famose opere musicali composte dal Pierluigi in servigio della proto-basilica lateranense: si espone il perchè non facesse imprimere alcuna sua produzione negli anni, che esercitò quivi il magistero: e come avvenisse, che si stampò per altrui opera alcuna cosa di suo.

È certo, siccome può rilevarsi da varii tratti delle sue dediche, che il Pierluigi fin dalla giovanezza applicossi interamente allo studio della composizione: *cui quidem scientiae totum me a puero dedi* (93). É similmente certo, che mai non lasciò trascorrere inutilmente il suo tempo, di cui fu gelosissimo conservatore, ed impiegollo instancabilmente nella produzion delle musicali sue idee: *Quanam alia in re, duo illa, quae a Domino haberem temporis atque ingenii talenta, quamvis auro praestantiora insumerem* (94)? Ed è in fine ancor certo, che mai non interruppe la

(93) Dedica al Pont. Gregorio XIII. del lib. 4. delle messe.

(94) Dedica al Pont. Sisto V. degl' inni di tutto l' anno.

continuazion de' suoi studii, nemmen quando videsi al durissimo cimento della scarsezza de' mezzi, onde alimentarsi colla sua famiglia: *cum omnes curae musis adversariae sint, tum illae in primis, quas affert angustia rei familiaris. Sed gratias ago divinae bonitati, quod in maximis difficultatibus nunquam studium musicae intermisi; quam enim aliam haberem allevationem, homo huic facultati a puero deditus, assidue (utinam tanto cum progressu, quanto cum labore et diligentia) in ea versatus* (95)? Cosicchè può di ragione affermarsi essere stata la vita di lui una continuata ed indefessa applicazione, parte esaminando le opere degl' insigni maestri, e cogliendone il più bel fiore; parte aprendo il varco alla filosofica sua fantasia, e distendendo in carta le veramente belle sue idee. Se si potessero, per mia fè, in tanta distanza di tempi consultare coloro che lo avvicinarono, io porto opinione, che ne additerebbero presso a poco quel tenor di vita, e quella rigida distribuzion di ore osservata scrupolosamente da Cajo Plinio il vecchio, giusta la relazione che ne da a Macro il giovane Plinio; il quale dovette perfino sorbirsi dallo zio un acre rimprovero per il breve sollievo, che prendevasi al passeggio, onde ricrearsi dalla continua applicazion negli studii. *Repeto me correptum ab eo, cur ambularem: poteras, inquit, has horas non perdere; nam perire omne tempus arbitrabatur quod studiis non impertiretur. Hac intentione tot volumina peregit* (96). E per tale assiduità appunto mai non interrotta potè il Pierluigi scrivere tanti volumi, quanti se ne vedranno da lui scritti nel decorso di questa storia.

E per parlare precisamente de' cinque anni e pochi mesi (cioè dal 1555. al 1561. siccome è stato veduto) ne' quali Giovanni esercitò l'uffizio di maestro nella proto-basilica lateranense, io son d'avviso, che ritirato in qualche casetta ne' contorni del monte Celio, lontano dallo strepito della città, si occupasse in una maniera singolare nello studio dell'arte, e scienza musicale. Molto dovette scrivere, ed il Laterano echeggiò sovente al plauso delle nuove produzioni del suo maestro. Fra

(95) Dedica al Pont. Sisto V. del primo libro delle lamentazioni.

(96) *C. Plinii secundi epistolarum libri decem. Venetiis in aedibus Aldi, et Andreae Asulani soceri, mense Iunio* 1518. lib. 3. epist. 5. pag. 68.

le opere, che senza dubbio appartengono a quest' epoca, e che conservansi inedite nell'archivio della proto-basilica, siccome composte per servigio della medesima, meritano distinta memoria un volume di *lamentazioni* di Geremia profeta poste in musica a quattro voci, ed un volume di *magnificat* a 5. e 6. voci. Del merito di queste due opere parlerassi altrove. Intanto giova notare, che le lamentazioni sono della nuova maniera tutta propria del Pierluigi ed in cui egli rendesi inimitabile: li magnificat annunziano un'uomo profondissimo nell' arte, capace di render ragione non solo di ciascuna nota, ma per anco direi d'ogni pausa.

La gloria maggiore però venne meritamente al Pierluigi dagl' *improperii*, e dall'inno *Crux fidelis*, che pose in musica ad 8. voci divise in due cori, e fece cantare la prima volta dai cantori della proto-basilica nel venerdì santo dell' anno 1560. Questo parto nobilissimo e nuovo per tutti i rispetti, concepito e perfezionato nei tesori della filosofica sua fantasia fece sbalordire al suo primo mostrarsi arte e natura. Sbalordì l'arte in vedersi superata dalla natura nella semplicità di pochi accordi che rapiscono il cuore, e lo concentrano affettuosamente alla divozione: sbalordì la natura in vedersi superata dall'arte nella squisitezza di una esecuzione non più udita, immaginata dal Pierluigi e da esso medesimo insegnata. Questo è il canto, avrebbe detto al dolce patetico di cotali improperii il canto Abbate Bernardo (97), ch' io ricercava, degno della casa dell'Altissimo, canto ripieno di gravità, che non è molle, nè rustico; ch'è soave e non lieve; che diletta le orecchie, e muove il cuore. Il Pontefice Pio IV. mosso dagli alti elogi di questa nuova musicale ecclesiastica produzione non isdegnò di farla richiedere in suo nome a Giovanni per uso della cappella apostolica; e contestò in udendola eseguire, che vinto aveva la sua espettazione. Questi sono gl' improperii, che tuttora si cantano, e si cante-

(97) S. Bernardus Epist. 312. ad Guidonem Abb., et fratres Arremarrenses. *Cantus, si fuerit, plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem; sic suavis ut non sit levis; sic mulceat aures, ut moveat corda: tristitiam levet, iram mitiget, sensum litterae non evacuet, sed fecundet.*

ranno mai sempre nella cappella apostolica; e che riscuotono ogni anno già da presso a tre secoli il tributo di qualche lagrima dai cuori sensibili, che non mancano nella numerosa udienza di personaggi distinti di quasi tutta l'Europa (98). Ma torniamo a Giovanni.

A fronte di tanto scrivere e di tanti elogi non volle il Pierluigi render pubblico in questi cinque anni con le stampe il suo nome. Ferito nel più vivo del cuore dalla rinunzia non volontaria della sua basilica vaticana, e dalla espulsione della cappella apostolica, odiava per così dire la pubblica luce, vergognavasi perfin degli elogi, che annunziandogli la presente sua situazione, rammentavangli la perdita del primo, e la caduta dal secondo degli ambiti due seggi. *Odi*, porto opinione che dovesse sovente ripetere con Cicerone nel suo esiglio, *odi enim celebritatem, fugio homines, lucem aspicere vix possum* (99): il mondo riseppe con le stampe il mio innalzamento, vergognomi di palesargli con le stampe le mie umiliazioni. E di fatti quantunque in progresso, rimarginata dal tempo l'aspra ferita, si risolvesse di dare alla luce molte altre delle sue opere, cui avrebbe potuto apporre titoli speziosissimi, mai non gli adottò: e solo verso il fine della sua vita, dopo varii anni da che era stato richiamato al Vaticano riassunse il primo suo titolo, e stampò le ultime sue opere annunziandosi maestro di cappella della basilica vaticana.

Tanto ritegno, e tanta fermezza di Giovanni in questi cinque anni non furono sufficienti a guarentirlo interamente dagli agguati de' più intimi suoi confidenti, i quali soffrendo di mal'animo, che il mondo musicale fosse defraudato delle concepite speranze di sollevarsi una

(98) Essendomi recato pochi anni in dietro nella città di Arezzo a venerare la devota immagine di Maria Vergine, un cavalier fiorentino, che quivi trovavasi, mi riconobbe per uno dei cappellani cantori apostolici, e preso meco discorso delle funzioni della settimana santa, e segnatamente del venerdì santo, applicò a se medesimo con entusiasmo le note parole di S. Agostino (Confession. lib. 9. n. 14., e lib. 10. n. 50. *Reminiscor lacrymas, quas fudi ad cantus* (apostolicae capellae) *commotus acriter vocibus suave sonantibus. Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor meum, et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrymae, et bene mihi erat cum eis.*

(99) Cicerone epist. ad Attic. lib. 3. epist. 7.

volta dal peso de' soverchi ornamenti, e di vestirsi per opera del Pierluigi col buon gusto dell'eleganza italiana, tentavano di involargli furtivamente ciò che fosse loro venuto alle mani. L'arte però combatteva contro l'arte, l'astuzia contro la vigilanza. Fu impossibile di torgli composizione veruna sopra temi ecclesiastici. Ad un amico riuscì finalmente di carpirgli alcuni madrigali. Uno di questi era scritto in lode di una cotal giovane di bellissima voce, ed esperta nel canto:

Donna bella e gentil, che 'l nome avete
Di quel gran vincitor, che 'l mondo vinse,
Che ancor fra l'erbe e fior pres' et avvinse:
Se umana cosa sete,
Ben si può dir, che 'l ciel vi fece tale
Per far stupir in terra ogni mortale.
Ma in dubbio stommi,
Ch' omai quasi son chiaro
Al cantar dolce e raro,
Al viso, ai gesti, e a ogn' altro bel, ch' è in voi,
Ch' Angel siete dal ciel sceso fra noi (100).

Questo madrigale posto in musica a cinque voci dal Pierluigi nella sua bella maniera fu tosto spedito da Roma a Girolamo Scotto stampatore in Venezia; il quale occupandosi attualmente della seconda edizione del libro primo di madrigali a cinque voci di Alessandro Striggio ve lo inserì alla pagina trigesimasesta, e lo pubblicò da' suoi torchi l'anno 1560. intitolandolo *madrigale di Giannetto da Palestrina*. Gli altri madrigali involati similmente alla oculatezza del Pierluigi si rimasero ancora per alcun tempo manoscritti in Roma, e circolando fecero l'ammirazione di quanti v'eran maestri i più profondi nell'arte. Videro però ancor essi per altrui opera la pubblica luce, e se ne darà il dovuto ragguaglio sotto l'anno 1568. nel cap. XI. della sez. 2.

(100) Io non so ridir l'autore di cotai versi, non la donna a cui onore furono scritti. Chi ha maggior pratica del Parnasso italiano supplirà a questo difetto.

Capitolo XII.

Il Pierluigi passa al servigio della basilica liberiana: e vi si ferma fintantochè è richiamato al Vaticano.

Quando precisamente fosse eretta la cappella di musica nella basilica liberiana, o vogliam dire di S. Maria Maggiore non è facile determinarlo per la mancanza di libri di quell' archivio. Il monumento più antico che quivi si scontri, da cui rilevasi come già esistesse la cappella ridetta si è dell'anno 1537. (101) nominandosi talvolta il canonico prefetto della cappella musicale. Nel 1538. si trovano sei putti occupati al servigio della cappella (102); e nel 1539. fu eletto un cotal Giacomo Coppola a maestro di essi putti (103). Nel 1540. sotto il dì 5. Febbrajo leggesi ammesso un cotal Pietro Paolo di Macerata per la voce di *contrabasso* (104); e li 19. di Agosto 1553. il Rev.mo Capitolo decretò,

(101) Giustificazioni de' mandati dall'anno 1475. a tutto il 1575. Vol. I. MS. imperfetto nell'archivio della basilica liberiana. Questa, e tutte le altre notizie che citerò, tratte dai libri MSS. appartenenti alla basilica liberiana mi sono state favorite dalla gentilezza del rev. sig. canonico archivista Andrea degli Abbati, cui ne rendo ossequiosamente i dovuti ringraziamenti. *

(102) 4. *April.* 1538. *decretum fuit, quod præceptor doceat sex pueros usque ad mensem Octobris, ut melius erudiantur in cantu pro meliori servitio divini cultus.* Può vedersi anche il sopraccitato Vol. I. delle Giustificazioni dei mandati sotto il dì 21. Novembre 1538. MS. nell'archiv. della basil. liberiana.

(103) *Die 26. Iunii 1539. D. Iacobus Coppola suscepit onus alendi sex pueros cum obligationibus, et pactis rogatis.* MS. dell'archiv. della basil. liberiana.

(104) *Die 5. Februarii 1540. decreverunt pro Contrabasso Capellæ admitti debere Dñum Petrum Paulum de Macerata pro pretio quatuor scutorum pro quolibet mense* MS. dell' archiv. della basil. liberiana. Questo Pietro Paolo di Macerata fu poscia ag-

* Andrea degli Abbati, nobile di Città della Penna nel Regno di Napoli, ecclesiastico di specchiata probità, ed istruito nelle lettere divine ed umane, servì per molti anni in qualità di gentiluomo il Sereniss. Card. Enrico Benedetto Duca di Yorck. Morto quell' Emin.° voleva il degli Abbati vestire l' abito di S. Francesco nella religione dei cappuccini; ma il Som. Pont. Pio VII. bramando, ch' ei continuasse a dar lustro al clero secolare romano, gli conferì in data dei 21. Novembre 1819. un canonicato nella basilica liberiana: passò agli eterni riposi in Roma il dì 8. Aprile 1824. e volle, che il suo cadavere fosse trasportato senza pompa funebre, e sepolto con l' abito religioso nella chiesa della Concezione dei PP. Cappuccini.

che si scrivesse ad un cotal Rubino, invitandolo all'onor di maestro (105). Onde a mio credere il principio della cappella di musica nella basilica liberiana risale all'incirca alla medesima epoca della bolla di Giulio II. per la erezione della cappella al Vaticano.

Correva l'anno 1556. anno di angosciosi timori per Roma, attesa l'invasione dello stato ecclesiastico, occupato dal duca d'Alba, quando si sparse in città la nuova della resa di Anagni, e del massacro sanguinoso di que' cittadini, avvenuto li 15. di Settembre (106). Si radunarono pertanto

gregato nel collegio dei cappellani cantori apostolici. *Die 12. Augusti* 1549. *fuit admissus Petrus Paulus Caracenus de Macerata Bassus in cantorem Capellæ*; così nel diario MS. della nostra cappella di Antonio Calasans dell'anno 1549. É da avvertirsi che i maestri del secolo XV. e XVI. fino a Pierluigi solevano spesso scrivere le messe, i mottetti ec. a quattro e cinque parti per le voci di soprano, contralto, tenore, basso, e contrabasso, siccome possono vedersene moltissime nell'archivio della nostra cappella. Ed a tal proposito nel diario MS. di Ghisilino Dankerts del 1559. si legge: 28. *Februarii* 1559. *Fuit congregatio. R. D. Magister Capellae petiit utrum Capella egeat vocibus Contrabassorum: et post multas discussiones fuit conclusum per vota publica, quod nondum egebat vocibus Contrabassis, sed unam suprani*. Questi contrabassi cantavano la chiave di *Ffaut* in quinta riga, ed il loro canto si stendeva per lo più dal *Do* grave al *Do* profondo (si direbbe nella chiave di basso, al *Do* sotto le righe con due tagli in testa) cantavano però anche la parte di basso nelle corde medie ed acute, e perciò nei diarii della nostra cappella sono detti semplicemente bassi come il Caraceni, che entrò per contrabasso ai servigi della basilica liberiana, e nella cappella apostolica per basso. In simil guisa basso semplicemente fu appellato fra noi un cotal D. Giuseppe Vizzardelli di Bauco nella campagna di Roma, uomo tutto peloso, aggregato nella nostra cappella li 5. Marzo 1729. e morto li 21. Marzo 1778. la cui voce robustissima sopra ogni credere non si potè mai misurare nel grave: perciocchè non oltrepassava, egli è vero, nell'acuto il *Bfa* sopra le righe della chiave di basso; nel grave però giunto al *Sol* in prima riga non solo scendeva all'ottava con tre tagli in gola, ma continuava ancora a discendere per molte altre corde robuste, e chiare, onde eccitava un tremore tale nell'aria, che dapprima faceva raccapricciare, ed in seguito conveniva o ch' ei tacesse, o che i circostanti fuggissero. Anche alcuni dei dodici contrabassi della cappella dell' Imperator delle Russie cantano l'ottava grave del *Sol* in prima riga della chiave di basso; ma per quanto io ne sappia gli attuali non discendono oltre.

(105) *Die* 19. *Augusti* 1553. *decreverunt scribi debere literas ad magistrum Rubinum per D. Rocchum de Pellegrinis quod velit venire pro magistro Capellae cum salario solito et consueto.* Questi è il Rubino già maestro dei putti della basilica vaticana fino a tutto Agosto del 1551. cui fu sostituito Giovanni Pierluigi, siccome abbiamo veduto nel capit. V. Veggansi anche le No. 41. e 45.

(106) Storia di Paolo IV. Pont. Mass. scritta da Carlo Bromato T. 2. lib. 9. p. 323.

a capitlo li rev.mi canonici liberiani la mattina del dì 17. dello stesso mese; ed esaminando la situazione de' fondi assegnati per rendite della cappella, in vedendoli già già in possesso delle trupppe nemiche, decretarono di licenziare i cantori, affinchè non rimanessero defraudati della pattuita mercede; e riserbarono per il quotidiano servigio quattro voci, quattro putti, il maestro, e quattro coristi (107); e così la cappella liberiana, ch' era certamente la più numerosa delle altre, si ridusse alle ristrettezze indicate.

Passati quindi i romori, e pacificati gli affari, risolvette il reverendissimo capitolo di richiamare al servigio i cantori dimessi (i quali tornarono lietamente al primiero uffizio) e di creare un nuovo maestro per la vacanza attuale di cotale impiego. E poichè la gloria del Pierluigi aveva già eclissato d' una maniera trionfante la fama di tutti gli altri maestri, non dirò solo come la luna fa smorte le stelle più a se vicine, ma come il sol sul meriggio s'ingoja affatto, e scolora quanto v'ha in cielo di risplendente; questa luce cotanto viva del suo valor musicale richiamò a se l'attenzione, e riunì i desiderii del rev.mo capitolo liberiano. Qual però poteva essere il modo di distaccarlo da' servigi della proto-basilica lateranense? Troppo è facile l' indovinarlo. La lusinga di un boccon di pane un tantolino men piccolo tira dove si vuole chi patisce la fame. Fu pertanto segretamente fatto intendere al Pierluigi, che il capitolo della basilica liberiana desideravalo a maestro della sua cappella; e che se lo avesse onorato, era nella determinazione di assegnargli un appuntamento mensile superiore a quello della proto-basilica lateranense.

Se Giovanni fosse stato tanto gentile e costumato, quanto era provveduto e satollo nel suo impiego al laterano, sarebbesi nel momento, che udì l'offerta, gittato qual famelico cerbero sulla focaccia: sostenne però ancora un poco i latrati della fame che il percuoteva; ed espose, ma senza frutto, a' più distinti personaggi della proto-basilica le sue critiche circostanze. Finalmente a simiglianza di ciò ch' aveva detto al suo duca

(107) 17. *Septembris* 1556. *Cum facultates capellae diminuendas esse hostium oppressione dubitetur, ne mercede debita cantores defraudentur, decreverunt (viribus capellae discussis) singulos cantores singulis partibus esse assignandos, reliquos autem omnes dimittendos, exceptis quatuor choristis, magistro capellae, et quatuor pueris: demandaruntque R. D. Vicario etc.* Liber decretor. ven. coll. canonicorum S. Mariae Majoris de Urbe ab anno 1556. usque ad annum 1580. MS. nell' archivio della basilica.

di Ferrara Lodovico Ariosto (angustiato ancor egli da non dissimili ristrettezze) richiese al rev.mo capitolo o d'esser sollevato dal bisogno, o la licenza dal suo servigio, per procacciarsi altrove sollievo. Quel rev.mo capitolo non avendo alcuna terra in tempi cotanto torbidi e pericolosi di fazioni e di masnadieri da spedirvici commissario il maestro di musica Pierluigi, siccome il duca Alfonso preteso aveva di provvedere il poeta Ariosto spedendolo nella Garfagnana (108); ed altronde non volendo aumentare la consueta provvisione mensile del maestro della cappella, autorizzò il Pierluigi a procacciarsi situazione migliore.

Rinunziò pertanto Giovanni il servigio della proto-basilica lateranense nel mese di Febbrajo del 1561. (109); ed il rev.mo capitolo della

(108) Lodovico Ariosto *Satira* 4. e 7.

(109) Gradisca il lettore l'elenco di tutti i maestri di cappella della proto-basilica lateranense, che ho estratto dai libri censuali, e dai ruoli di essa basilica, e da altre memorie a penna, e stampate

1535. Rubino a tutto Novembre 1539. indi passò in s. Pietro in Vaticano: e tornò al Laterano nel 1548.

1541. Orlando di Lassus.

1548. Rubino a tutto Decembre 1549. Tornò la seconda volta a s. Pietro in Vaticano nel Genn. 1550.

Genn. 1550. Paolo Animuccia.

1552. Bernardino Lupacchini.

Ottob. 1555. Giovanni Pierluigi da Palestrina a tutto Febbrajo 1561. Passò a s. Maria Maggiore in Marzo 1561.

Mar. 1561. Annibale Zoilo Romano a tutto Giugno 1570. Fu quindi aggregato li 5. Luglio 1570. nel collegio dei cappellani cantori pontificii.

Lug. 1570. Bartolommeo Roy.

1572. Francesco Rosselli.

1573. Francesco Adriani di s. Severino morto d'anni 36. li 16. Agosto 1575. e sepolto nella chiesa de' SS. XII. Apostoli: ecco l'iscrizione che vedesi in una parete del claustro: *D. O. M. Francisco. Adriano de Sto. Severino Pro. Marchae in Ecclesia. Lateranensi musices Praefecto ac Religionis studiosiss. Amici moest. amoris gratia pos. qui dum XXXVI. ann. ageret expectatam mortem securo ac tranquillo animo suscipiens ad æternam vitam evolavit. Anno Iubilei MDLXXV. die XVI. Augusti*. V. Bonaventura Malvasia Compen. Stor. della Basilica de' SS. XII. App.

Sett. 1575. Annibale Stabile a tutto Maggio 1576. Passò quindi a s. Maria Maggiore in Gennajo 1592.

basilica liberiana chiamollo a se con il seguente decreto del primo giorno di Marzo. *Die 1. Martii an. 1561. Fuit capitulum consuetum prae-*

Giu. 1576. Giovanni Andrea Dragoni a tutto il 1598.
1599. Francesco Suriano al 1600. Tornò quindi a s. Maria Maggiore.
1600. Gio. Francesco Anerio.
1603. Stefano Fabri seniore.
1607. Curzio Mancini.
1608. Abbondio Antonelli.
1609. Giacomo Benincasa.
1613. Cristofano Guizzardi a tutto il 1619.
1620. Antonio Cifra.
1622. Giuseppe Olivieri.
1623. Antonio Olivieri a tutto Giugno 1626.
Lug. 1626. Antonio Maria Abbatini a tutto Maggio 1628. Passò quindi a s. Maria Maggiore nel 1645.
Giu. 1628. Virgilio Mazzocchi a tutto Settembre 1629. Passò a s. Pietro in vaticano in Ottobre 1629.
Ottob. 1629. Dionisio Cavallari a tutto Ottobre 1635.
Nov. 1635. Francesco Ferracuti a tutto Novembre 1636.
Dec. 1636. Francesco Foggia a tutto Luglio 1661. Passò quindi a s. Maria Maggiore nel 1677.
Dec. 1662. Giuseppe Ercole Bernabei a tutto Marzo 1667. Passò a s. Pietro in Vaticano nel Giugno 1672.
Apr. 1667. Gio. Battista Gianzetti a tutto Settembre 1675.
Ottob. 1675. Giovanni Bicilli a tutto Marzo 1684.
Apr. 1684. Gio. Battista Bianchini a tutto Settembre 1708.
Ottob. 1708. Giuseppe Ottavio Pitoni a tutto Agosto 1719. Passò a s. Pietro in Vaticano in Settembre 1719.
Sett. 1719. Giovanni Giorgi a tutto Gennajo 1725.
Feb. 1725. Francesco Gasparini fu giubilato a mezza paga in Luglio 1726.
Lug. 1726. D. Girolamo Chiti coadjutore del Gasparini a mezza paga: entrò maestro proprietario in Aprile 1727. a tutto Agosto 1759.
Sett. 1759. Gio. Battista Casali a tutto Giugno 1792.
Agos. 1791. Pasquale Anfossi ebbe la sopravvivenza del Casali: entrò maestro proprietario in Luglio 1792. a tutto Febbrajo 1797.
Lug. 1797. D. Marco Santucci: si ritirò non molto dopo: e quindi inviò al rev. capitolo la sua rinunzia.
29. Dec. 1816. Pietro Terziani maestro attuale.

Gli elenchi dei maestri delle basiliche liberiana e vaticana possono vedersi alle *No.* 440., e 623.

sente, ut moris est, Vicario, in quo omnes canonici praeter episcopum Bobium, et Rocchum Pellegrinum interfuerunt: qui canonici voluerunt uno omnium consensu, ac nemine aliter sentiente, eligere dominum Ioannem Praenestinum in magistrum capellae; sicque omnibus canonicis assentientibus fuit determinatum (110).

La saggia condotta di Giovanni nel suo magistero, oltre il valor musicale, che fè risplendere anche in questa basilica colle sue pregiatissime composizioni, procacciògli ben presto un distintivo assai glorioso e degno di eterna memoria. Gli fu conferita per decreto capitolare dei 2. Maggio 1562. l'autorità di puntare e punire le mancanze dei cantori della basilica, giusta la sua avvedutezza. *Die 2. Maii 1562. Praesente R. D. Vicario, DD. canonici capitulariter congregati, divino cultui prae caeteris studentes, quum nonnulli choristi, et cantores ecclesiae nimium licentius, et quasi in honeste in choro in divinis officiis se ipsos in dies gerere videantur, post correctionem apud eos per R. D. Vicarium habitam, decretum fuit, hujuscemodi cantores, qui matutinis, et diurnis horis, missae majori, ac vesperis, vel in aliqua horarum non interessent, punctandos esse juxta formam Lateranensis ecclesiae, quae capitulo potior visa est; idque à D. Joanne Praenestino magistro capellae juxta suam sententiam exsequi voluerunt* (111).

Dai libri censuali della basilica si rileva, che Giovanni insegnò quivi la musica da prima a tre putti coll'assegnamento di scudi tredici e mezzo; e che quindi gli fu aumentato a scudi sedici unitamente al peso della istruzione di un altro putto (112).

(110) *Liber decretorum Ven. Collegii Canonicorum s. Mariae Majoris de Urbe ab an. 1556. usque ad an. 1580.* MS. in arch. della basilica.

(111) Liber MS. decretorum, come sopra.

(112) *Vol. n. I. Giustificazioni dei mandati dall'anno 1475. a tutto il 1575.* MS. nell'archiv. della basilica liberiana: (quanto segue è quivi scritto di pugno del Pierluigi).

Io Giovanni M. di cappella ho riceuti scudi sette et mezzo per il resto del mese di Gennaro 1562. et scudi tredici e mezzo per il mese di Febraro.

Io Giovanni Pierluigi m.° di cappella di s. Ma. Maggiore ho riceuto scudi cinquantasette et mezzo per li cantori et per me et per li putti per le provisioni del mese di Marzo del 1562.

Si trattenne pacificamente il Pierluigi al servigio della basilica liberiana per dieci anni ed un mese, vale a dire dal 1. di Marzo del 1561. fino al 31. di Marzo del 1571. quando avvenuta la morte di Giovanni Animuccia maestro della cappella Giulia fu tosto Giovanni Pierluigi richiamato al Vaticano, siccome vedrassi a suo luogo. In questi dieci anni scrisse egli molto, e giunse all'intero possesso dell'arte musicale, cui anzi si fè superiore, maneggiandola a suo talento per lo meglio dell'arte stessa. Dette anche alle stampe varie sue produzioni, senza però appellarvisi maestro della basilica liberiana, per le ragioni addotte sù tal proposito nel capitolo precedente In questi dieci anni finalmente contiensi l'epoca la più luminosa della vita del Pierluigi, che somministrerà abbondante materia per la seguente sezione.

Io Giovanni Pierluigi ho riceuto per me et per tre putti per il mese di Maggio 1562. *da messer Juliano scudi tredici et mezzo.*

Io Giovanni ho ricevuti scudi due per la festa di Agosto per ordine di messer Mario dell'anno 1562.

Io Giovanni ho riceuto per me et per 4. *putti per il mese di Ottobre* 1562. *scudi quindici, et baj. tredici.*

Io Giovanni Pierluigi M. di cappella ho riceuti per me, et quattro putti scudi sedici per il mese di Novembre.

E così continua sempre a percepire *scudi sedici* anche negli anni seguenti. Con di più, che quando i putti avevano bisogno del vestiario, la basilica somministrava al maestro il necessario danaro. Eccone un esempio: *Febraro* 1563. *Io Gio. M. di cappella ho receuto per me et quattro putti per il mese di Febraro scudi sedici. Et piu per vestir di calze, giubboni, et scarpe per tre putti ho riceuti julii quarantasette et mezzo.*

DELLA VITA
E DELLE OPERE
DI
GIOVANNI PIERLUIGI
DA PALESTRINA

SEZIONE SECONDA

Capitolo I.

Si dà in generale l'idea delle diverse opinioni degli scrittori circa la cagione che dovette stimolare i superiori ecclesiastici dopo la metà del Secolo XVI. a sbandire la musica figurata dalla chiesa: circa l'indicazione precisa del tempo, e de' superiori, che si consigliarono di venire a questo passo: circa il mezzo ritrovato dal Pierluigi a sostenimento della musica.

La prima, e la più famosa delle azioni di Giovanni Pierluigi a pro della musica ne' dieci anni del di lui magistero nella basilica liberiana, anni che copiosamente forniscono questa seconda sezione, si fu il patrocinio ch' ei prese della musica ecclesiastica, allorchè si voleva sbandire perpetuamente dalla cattolica chiesa. Non v'ha forse in tutta la storia della musica un fatto più notorio e famigerato di questo pericolo imminentissimo, cui corse nella seconda metà del secolo XVI. la musica armonica, o vogliam dir figurata; e come per le dotte cure, e per il singolare valore dell'eccellentissimo musico Giovanni Pierluigi da Palestrina sortita essa d'impaccio fu dai medesimi superiori ecclesiastici confermata nella sua destinazione al sagro culto ne' tempii, a patto solo di conservarsi degna della casa di Dio, giusta il prototipo formatone dal Pierluigi. Scrittori d'ogni maniera parlano di siffatto av-

venimento, congratulandosi con la musica della riportata favorevol sentenza, ed encomiando l'efficacia del suo valido patrocinatore.

Se io però ho a dir vero, non v'ha similmente in tutta la storia della musica un fatto più oscuro, più indeterminato, e più controverso di questo.

Altri sostiene, che la cagion del pericolo cui soggiacque la musica, si fosse la soverchia delicatezza di diminuzioni, e di abbellimenti leggieri, atti più a solleticare il cuore, che a pascerlo di divozione. Altri pretende, che fosse il peso soverchio degli affastellati artifizi, i quali ne' loro perpetui giri intralciando le sillabe delle sagre parole, ed impedendo che s'intendessero, avevano ridotto la musica ecclesiastica ad un insignificante armonico concento. Altri divisa che fosse la confusione clamorosa delle voci unito agli strumenti, degna più de' profani spettacoli che del luogo dell' orazione; ed altri asserisce, che fosse una cotal mescolanza di lascivo e d'impuro, indegna non solo della casa di Dio, ma per fino delle oneste persone.

V'ha chi afferma essere stata disaminata questa causa dal Pontefice Marcello II. giusta la mente del tridentino concilio. V'ha chi replica essere ciò avvenuto nel concilio ridetto, ma sotto il Pontefice Pio IV. E v'ha chi opina, che il Pontefice Pio IV. si occupasse di cotal riforma, e di per se ne sentenziasse, senza trasmetterne la disamina al concilio tridentino.

Altri è d'avviso, che il Pierluigi di proprio consiglio patrocinasse col nuovo suo stile musicale la vacillante causa; ed altri divisa, ch'ei scrivesse a sostenimento della musica per insinuazione del cardinal Ridolfo Pio di Carpi. Alcuni dicono che non una sola, ma diverse composizioni del Pierluigi ottenessero alla musica la favorevol sentenza. Ed alcuni ne danno tutta l'efficacia alla sola messa intitolata di *Papa Marcello*. Chi pretende essere stata scritta questa messa dal Pierluigi sotto Marcello II; chi è di sentimento doversi ascrivere al tempo del pontificato di Paolo IV; e chi ne assegna l'epoca sotto il Pontefice Pio IV. Altri dice, che questa messa fu scritta a quattro voci: altri che fu composta dal Pierluigi a sei voci; ed altri finalmente, negandone autore il Pierluigi, dà per certo essere le diverse messe a più voci intitolate di *Papa*

Marcello, opere venerabili di S. Marcello I. Pontefice e martire, valorosissimo compositore di musica.

Martino Gerberto dottissimo Abbate di Selva Nera, occupandosi di questa disamina nella sua storia del canto, e della musica sagra, quantunque non vedesse tutte le riferite opinioni, pure sgomentossi per quelle poche che furongli note, nè seppe, se non in maniera assai meschina, conciliare tante contraddizioni. Io mi lusingo di aver trovato notizie assai più certe e veridiche di quelle, che comunemente si contano dagli autori, ed in conseguenza atte a chiarire tutta intera questa discussione. Innanzi però che le riferisca, è d'uopo che diasi il giusto peso alle altrui opinioni, affinchè tanto più si conosca ciò che il Pierluigi operò a favor della musica; e quanto debba quest'arte all'indefessa applicazione di lui, nel ritrarne il vero bello dalla vastità del suo genio.

Capitolo II.

Si esamina la prima ragione addotta da varii scrittori, come causa del bando cui volevasi condannare la musica ecclesiastica; ed è la soverchia delicatezza delle diminuzioni, e degli abbellimenti leggieri che rendevanla troppo molle.

Tre gravissimi scrittori, il Cresollio, il Guidiccioni, ed il Doni giuniore sono coloro che accusano di proposito, come cagione del bando cui volevasi condannare la musica ecclesiastica figurata nella seconda metà del secolo XVI. la troppa mollezza di lei, *molliores cantus* (113) la soverchia delicatezza di diminuzioni, simili al canto de' piccoli augelli, *minuritiones delicatae* (114) *fractae, et imminutae vocum impres-*

(113) *Jo. Baptistae Doni, de praestantia musicae veteris. Florentiae*, typ. Massae 1647. *lib. I.*

(114) *Ludovici Cresollii Armorici e Soc. Jesu Mystagogus*, Lutetiae Parisior. Cramoisy 1629. *lib.* 3. *sect.* 4. *pag.* 627.

siones (115) gli abbellimenti leggieri, *cincinni, modulique vocum suaves* (116) atti più a solleticare gli orecchi, *quibus solae aures capiebantur* (117) che a pascere il cuore di divozione, *quae plus nimio diversae traducebantur ad rem divinam* (118) *et e quibus fructus ad pietatem nullus colligeretur* (119)'.

Queste frasi scritte più di sessant'anni dappoichè la causa di cui trattiamo era stata agitata, e ripetute da me dopo quasi due secoli possono di leggieri indurre i lettori in alcun gravissimo errore, facendo loro forse credere, che la musica di que' dì fosse tale in realtà, quale la rappresentano con siffatte espressioni cotanti scrittori. Nò, non era, a dir vero, la musica circa la metà del secolo XVI. tale, quale essi la dipingono; e le loro parole formano anzi il preciso ritratto della musica de' loro dì. Nè già a provar cotale asserzione fa bisogno di entrare in dettagli didattici intesi solo dalla classe de' periti nell' arte musicale; mi consiglio anzi in questo luogo di dimostrare l'assunto con maggiore chiarezza, servendomi di ragioni capaci dell' intendimento di tutti.

E per venire al proposito, io affermo, che nella musica ecclesiastica del secolo XVI. non vi avevano i sopra menzionati difetti, non soverchia delicatezza di diminuzioni, non vaghezza di canto simile a quello de' piccoli augelli, non abbellimenti leggieri, non modi di cantare molli e soavi. Lo provo. Per carattere suo proprio, siccome lo rendono evidente le moltissime opere che ne rimangono, era la musica ecclesiastica del secolo XV. e della prima metà del secolo XVI. ed anche più oltre una musica piena, mai non affidata ad una sola voce; concertata a più parti; indicata da un numero ristretto di figure, e queste di molto valore; vincolata da perpetue obbligazioni astrusissime, e da canoni intrigatissimi: di uno stile sempre fugato, sempre imitativo, e di maniere pe-

(115) *Epistola Laelii Guidiccioni dat. Romae* 17. *Kal. Febr. an. sal.* 1637. ext. in op. cui tit. *Joseph Maria Suaresius Episcopus Vasionensis, Praeneste antiqua.* Romae 1655. *Mantissa* cap. 18. pag. 285.

(116) *Cresollius*, ut supra.

(117) *Cresollius*, ut supra.

(118) *Guidiccioni*, ut supra.

(119) *Cresollius*, ut supra.

santissime (120). Or chi sarà che sappia nemmen sognare la riunione di siffatto carattere con la soverchia delicatezza di diminuzioni, con la vaghezza di canto simile a quello di piccoli augelli, con gli abellimenti leggieri, con i modi di cantare molli e soavi, siccome pretendono li tre citati scrittori di volere apporre a quella stessa precisissima musica? Che se si volesse pur credere essere stato possibile in atto l'accoppiamento di cotali contraddicentisi costitutivi, la musica non sarebbe stata più musica, ma un vero caos; in cui si sarebbero elise a vicenda

Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus (121):

chi ne avesse reso conto, avrebbe detto

Aspro concento, orribile armonia
Istranamente concordar s'udìa (122);

ed io diviso senza punto esitare, che sarebbe stata cotal musica atta a rinnovare gli effetti, che produceva negli uditori il suono dello strumento donato al conte Astolfo dalla fata Logistilla (123).

Non debbe quì confondersi il cantar molle, vago, soave, delicato e leggiermente abbellito, che chiamano in colpa i tre citati scrittori di aver dato occasione alla condanna delle musica ecclesiastica, con il moto poco più sollecito di misura introdotto nelle melodie fino dalla metà

(120) Scriveva a questo proposito Stefano Arteaga nelle *Rivoluzioni del Teatro Musicale*, Venezia 1785. To. I. pag. 241. *Quantunque i musici (tanto i quattrocentisti, quanto i cinquecentisti) gareggiassero insieme per illustrare il Petrarca, la cui lira di tempra affatto originale aveva bisogno delle dita del proprio artefice per vibrar que' suoni celesti, non poterono mai, affastellati com' erano sotto l' imbarazzo d' un sistema complicatissimo, afferrar la delicatezza di que' sentimenti semplici insieme e sublimi. Nell' osservar sulle carte musicali i sospiri dolcissimi del Petrarca rivestiti di note dal Giusquino* (nel 1490.) *o dal Willaert* (nel 1525.) *ti par proprio di vedere il satiro introdotto dal Tasso nell'Aminta* (Atto 2. Sce. 1.) *ilquale violar vorrebbe con ispida mano le delicate bellezze di Silvia.*

(121 Ovid. *Metamor.* 1.

(122) Ariosto, *Orlando, Can.* 14. *ott.* 134.

(123) Ariosto, *Orlando, Can.* 15. *ott.* 14. 15.

del secolo XV. quando caddero d'uso li *modi maggiore, e minore* (124); e fu adottato costantemente il *tempo* sia pari, sia dispari, e le *prolazioni* (125). Fintantochè la musica si regolò per i modi, servissi delle figure massima, lunga, e breve; ed il portamento, o vogliam dire la battuta fu sostenuta, grave, larghissima. Venuto in uso il *tempo*, le figure si abbreviarono, ed ecco in costume la breve, la semibreve, la minima, e la semiminima: e di cotali figure appunto continuava a servirsi la musica ne' tempi di cui ragioniamo. Questo raddoppiamento di velocità nelle melodie fece al suo nascere levar alto le voci degli aristarchi: ed eccone fra gli altri i reclami di Giacomo Fabri nel lib. 4. degli Elementi Musicali (126): *Nostra quoque tempestate musicum modulamen, atque omnem concinentium ad celeritatem quamdam praecipitemque levitatem reducere (musici) conantur: modestam, gravem, seriamque ac decoram concentium moderationem perperam attendentes.... Non is inter homines modestior, cujus omnis incessus cursus videtur, neque is cujus praeceps nimium loquela praesentium ludit intelligentiam. Ita quoque neque ii modestiores modi, qui nimia sui festinantia, quasi in venerea chorea lascivientes, praeterfugiunt auditum.* Chi in udir queste porole non si formerebbe l'idea di una musica diminuita al pari di quella dell'età nostra? Eppure non indicano se non che la musica nella seconda metà del secolo XV. in luogo di servirsi delle

(124) Li compositori del secolo XV. in luogo del *tempo* solevano tirare dopo la chiave tre, ovver due linee diritte parallele, che chiamavano *modo maggiore e modo minore; perfetto ed imperfetto.* E per cotal segno intendevano di determinare non solo la misura o ritmo della composizione, ma eziandio i rapporti vicendevoli delle figure musicali.

(125) Usò nel fine del secolo XV. e nel secolo XVI. di apporre ai noti segni del tempo pari, e del tempo dispari un punto, che fu da' teorici denominato *prolazione*, e per cui alteravansi i rapporti del valore delle figure musicali.

(126) Giacomo Fabri nato in Estaples nella dioc. d' Amiens il 1455. fu in musica scolare di Giacomo Labinio, e di Giacomo Turbelino. Fece imprimere il 1496. in Parigi gli elementi musicali con il seguente titolo: *Iacobi Fabri stapulensis elementa musicalia ad clariss. virum Nicolaum de Aqueville. Curarunt emendatissime mandari ad studiorum utilitatem Joannes Higmanus, et Volgangus Hopilius suis gravissimis laboribus et impensis. Parisiis. Anno salutis domini qui omnia in numero atque harmonia formavit 1496. absolutumque reddiderunt eodem anno die vicesima secunda Iulii.*

massime, lunghe, e brevi, siccome quella della prima metà di esso secolo aveva posto in uso le brevi, le semibrevi, le minime, e tal volta quattro, ed ancor sei semiminime di seguito, siccome è chiaro per quante si trovano composizioni d'ogni maniera e sagre, e madrigalesche, siano impresse, siano inedite del ridetto secolo.

Inoltre vuol rilevarsi, che questa minore lentezza, o vogliam dire soverchio affrettamento, giusta l'espressione del Fabri nelle melodie introdotto fin dalla metà del secolo XV. non potè essere occasione del bando cui voleva condannarsi la musica ecclesiastica dopo la metà del secolo XVI; perciocchè non era in se stesso notabile, e non lo era in paragone. Non in se stesso, siccome è chiaro, avendo ciascuna battuta anche nella nuova maniera una, o due, o talvolta al più quattro sole figure: lo che costituisce una musica di sua natura pesante e severa. Non era poi notabile in paragone, essendo state poste fin dal principio del secolo XVI. in totale oblio le musiche regolate dai *modi*, che più non si eseguirono; ed in conseguenza mai non ripetendosi quelle musiche, non rimaneva luogo al confronto.

V'ha ancora un altro dubbio, che suscitar si potrebbe in alcun lettore, e sono le *diminuzioni* capricciose che talvolta a sfoggio di gran sapere eseguivansi all'improviso da uno dei cantori, fosse soprano, o contralto, o tenore, mentre tutti gli altri del coro cantavano le precise note della composizione. Queste diminuzioni ci obbligano a ricordare due metodi di canto, ne' quali avevan luogo. Il primo si appellava *contrappunto alla mente* (di cui nel cap. IV. di questa II. sezione si dovrà più opportunamente ragionare) contrappunto stravagantissimo, che in luogo di render la musica molle, vaga, soave, e delicata, siccome pretendono i tre citati scrittori che fosse, allorchè si pensò di bandirla da' sagri tempii, facevala anzi divenir più intralciata, più avviluppata, più confusa, ed insoave, e dirò ancor più pesante, e severa per l'andamento, o portamento di battuta adagiato cui eran costretti li cantori di seguire, affin di dar campo alla immaginativa di colui, che componeva estemporaneamente una nuova parte, aggiugnendola a quelle del concento scritte nel libro, siccome lo avvertì saggiamente G. G. Rousseau parlando di siffatto contrappunto alla mente nel dizionario di musica al vocab. *Discant*: *Cette espèce de*

contre-point que composoient sur le champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le tenor ou le basse; ce qui fait juger de la lenteur avec la quelle devoit marcher la musique, pour pouvoir être exècutée de cette maniere par des musiciens aussi peu habiles que ceux de ce temps-la.

L'altro metodo di canto in cui avevan luogo le capricciose diminuzioni si era, quando cantandosi una data composizione a più voci uno degli esecutori *rifioriva* a suo talento con *passaggi*, *gorgie*, *ed accenti* la sua parte. Metodo ancor questo stravagantissimo, perchè opposto diametralmente alla natura di quella musica, al cui dosso pretendevasi di adattarlo. E per verità, qual cosa mai più ridevole e strana, che nel tempo stesso, in cui tre quattro o più parti cantando non una musica semplice, uniforme, di accordi consonanti sopra un basso marcato, ma una musica imitativa, ragionata, fugata, variata per consonanze e dissonanze, contemporaneamente un soprano, o un contralto, o un tenore dalla prima nota fino all'ultima corra, salti, si precipiti dall'alto al basso, risalga improvisamente dal grave all'acuto senza periodo, senza senso, or privando dell'armonia il concento, ora urtando a diritto ed a rovescio in orribile sconcerto o l'una delle parti del concento, ovver l'altra? E questo appunto era ciò di che gloriavansi taluni cantori co' loro *rifiorimenti*. Basta però avere un fil di criterio per conoscere, che siffatto metodo non dovette essere generale, non applaudito, fintantochè la musica conservò il suo abito da noi descritto.

Di fatto cinque soli scrittori, per quanto mi è noto, si sono occupati di questa difficil materia. Il primo è Silvestro Ganassi dal Fontego sonator della Signoria di Venezia, il quale nella *Fontegara* impressa in Venezia il 1535. insegnando la retta maniera di sonare il flauto, e di *diminuire* con esso le composizioni, aggiugne, che possono le medesime regole esser utili ancora a chi si diletta di canto. Or poi, siccome egli in tutta l'opera mai non nomina i cantori od il canto, io diviso, che proponesse la sua maniera di diminuire a coloro, che per diporto nelle brigate cantavano una parte a voce sola dei madrigali o delle canzoni, sonandosi le altre parti o con il liuto, o con la vivuola, o con il violone, o con lira, o con l'arpa, siccome di fatto il Ganassi stesso

nella lezione seconda della *Regola Rubertina per la pratica di sonare il Violone d'arco da tasti, e la viola d' arco senza tasti* impressa in Venezia il 1543. al cap. 16. reca per esempio il madrigale; *io vorrei dio d'amor*, con due parti intavolate per il violone, o vivuola, ed una parte con le parole per il canto. L'altro scrittore di diminuzioni è Diego Ortiz di Toledo maestro di cappella del Vicerè di Napoli. Scrisse questi la seguente opera. *De Diego Ortiz Toledano Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones nuevamente puesto en luz. Roma, per Valerio e Luigi Dorico* 1553. Questo trattato è poco appresso sia nelle regole, sia negli esempi similissimo alla Fontegara, ed alla Regola Rubertina del Ganassi sopraccitate. Quivi nella prima parte addita l'Ortiz in quarantotto pagine con più di quattrocento esempi la maniera che possono tenere siano le voci, sia il violone o vivuola d'arco nel rifiorire le cadenze, tanto nel fine, quanto nel mezzo delle composizioni, dividendo il suo assunto in tre capi 1. *El modo que se ha da tener para glosar*. 2. *Modo de glosar sobre el libro*. 3. *Regola de como se ha de glosar una boz para taner, o cantar*. E siccome ei si dette il vanto di essere il primo a scrivere siffatte regole; *Siendo la Vihuela d' arco un instrumento tan principal, y que tanto se usa, mucho me admira a mi, que no viesse ninguno de tantos hombres habiles y exercitados, que diesen principio a este estudio*: (forse però taluno, rimproverandogli siffatte parole, gli ebbe a mostrare le opere del Ganassi impresse pochi anni in dietro) *y por que alguno no le diese la mesma culpa determino dar algun principio a este estudio dando algunos preceptos, con los quales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y taner por razon y no a caso*. Quindi fu che ottenne da Giulio III. in data dei 4. Decembre 1553. la privativa di fare imprimere e vendere cotal opera per dieci anni. Ora da tutto questo può di leggieri argomentarsi, come nel 1553. diciotto anni dopo la pubblicazione della Fontegara del Ganassi fosse ancora questa maniera di diminuire o rifiorire suonando ovver cantando poco estesa e nell' Italia e fuori, perciocchè lo spagnuolo Ortiz maestro in Napoli, il quale non solo divisò di essere il primo a scriverne, ma che si arrogò il vanto di aprire completamente

nella sua opera questo gran segreto delle diminuzioni; *ho procurado tener presumption en escriptura mostrar los secretos de la musica*; tuttavia si limitò alle diminuzioni per le sole cadenze sia cantando, sia sonando o *sobre canto llano, o sobre cosas compuestas*, come il madrigale; *O felici occhi miei*, ch'ei quivi riporta distesamente. Dal 1553. fino al 1592. io non ho contezza di chi parli di *rifiorimenti*, o dia regole a' cantori di *diminuire*. Nell'anno ridetto, epoca posteriore di molto alla riforma, cui volevasi assoggettare la musica dagli ecclesiastici superiori, il P. Lodovico Zacconi agostiniano musico del Duca Guglielmo di Baviera fece imprimere in Venezia la *pratica di musica*, ove al cap. 66. del lib. I. insegna il modo di fiorir una parte del concento con *vaghi, et moderni accenti*, proponendo per titolo del cap. *Che stile si tenghi nel far di gorgia, et dell'uso dei moderni passaggi*. Nell'esaminare attentamente questo capo io rilevo tre espressioni, per le quali parmi, che possa senza tema giudicarsi, essere stato ancora ai tempi dello Zacconi ben poco usato siffatto stile di diminuire: ed in conseguenza, ancorchè se ne volessero far risalire le pruove anche prima della minacciata riforma, non potrebbero averla causata. Ei pertanto dice da prima alla pag. 64. a terg. di aver *trovato alle volte i compositori, che fuggivano l'occasione di far cantare alcune cose loro, per non farle cantare et darle in mano a simili cantori, non per altro, solo perchè avevano a piacere di sentirle con gli accenti schietti et semplici, acciocchè si udissero gli artifizi con che le avevano tessute, et fatte*. Dunque io ne inferisco, la più parte de' cantori eseguivano le composizioni siccome erano scritte; e coloro che diminuivano modernamente non riscuotevano plauso nemmen dai giudici competenti nella professione. In secondo luogo alla pagina medesima 64. reca per iscusa di avere rifiorito a cagion d'esempio un mottetto e non un madrigale, perchè i madrigali ordinariamente son più difficili a rifiorirsi dei mottetti; ed altronde per ammaestramento dei principianti convien servirsi di facili esempi. Dunque io ne deduco, i rifiorimenti erano più proprii dello stile da *camera*, che non dell'*ecclesiastico*. Finalmente alla pag. 75. a terg. dice: *consideriamo un poco quanti cantori vanno per il mondo con*

leggiadria, con assai felice voce, et cantano sicuro tutte le cantilene che li vengano presentate innanzi: costoro con l' accompagnamento della gorgia viveriano da signori. Dunque, conchiudo, molti cantori eccellenti, e di ottima voce non si applicavano a tali rifiorimenti; e giravan per l'Europa con riputazione senza rifiorire, e vivevano onoratamente della loro arte, senza curarsi dell' effimere lusinghe d' insignorire onorevolmente il loro stato con usare la gorgia a dispetto dei compositori. A questi tre scrittori vogliousi finalmente aggiugnere anche Girolamo da Udine, maestro di concerti della Signoria di Venezia, e Giovanni Bassano (i quali sono citati dal P. Girolamo Diruta nel *Transilvano* impresso in Venezia il 1600. parte 1. pag. 1.) come scrittori di ricercari per cornetti e per violini, e di diminuzioni per cantare. Non avendo però io veduto siffatte loro opere; ed altronde essendo eglino a tempi del Diruta *messeri e maestri,* siccome ei li nomina, debbono appartenere all'epoca dello Zacconi sopraccitato; e perciò mi contento di solo averli nominati, e di riflettere che tanto essi, quanto gli altri tre non furono maestri di chiese, o di cattedrali, ma sonatori, e maestri di corti secolaresche.

Ora a me sembra evidente per il fin qui detto, che questi rifiorimenti non poterono essere la causa del bando, cui si voleva condannare la musica ecclesiastica circa la metà del secolo XVI. siccome pretendono i tre sopraccitati scrittori; perchè questi rifiorimenti erano di una sola parte, rimanendo le altre nel loro genere severo e pesante: perchè questi rifiorimenti, riuniti contemporaneamente al canto disadorno e fugato delle altre parti, rendevano la musica non molle, non soave, non delicata, ma confusa, contraddicentesi, disarmonica; perchè questi rifiorimenti si videro alquanto più in voga, benchè riprovati eziandio dai maestri dell'arte, non prima del cadere del secolo XVI. perchè finalmente questi rifiorimenti eransi introdotti nella musica madrigalesca, o sia da camera, e poco o nulla usavano nella ecclesiastica, la quale conservava il suo carattere di serietà, il suo abito disadorno, la severità de'suoi andamenti, e le sue pesanti maniere.

Quella delicatezza però, quegli abbellimenti, quella leggerezza, quella soavità, che non trovavasi nella musica ecclesiastica del secolo

XVI. formava pur troppo il carattere della musica che fioriva al tempo de' tre nominati scrittori, e che gl'indusse in errore.

Coll'invenzione del *basso continuo* avvenuta circa il mille seicento per la testimonianza uniforme di tutti gli scrittori, incominciossi tosto ad introdurre nelle chiese una musica più libera, più semplice, più chiara, più geniale, più melodica, mi si lasci dir più profana; ed incominciò soprattutto il canto ad *una sola voce*. Ecco in conseguenza rendersi universale lo studio delle *diminuzioni*, come analoghe al nuovo genere di musica; ecco i gorgheggi, ecco i passaggi, i groppoli, le monachine, gli zimbali, i trilli (127); ecco in uso una quantità di più

(127) Il primo che rinnovò nel canto il trillo incognito affatto alle voci dei cantori de' due secoli XV. e XVI. fu Gian Luca Conforti di Mileto in Calabria aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 4. Novembre 1591 (V. la No. 564.) siccome lo asserisce anche Tommaso Aceti (*Thomæ Aceti Acad. Consent. et Vatic. Bas. Clerici Benef. in Gabrielis Barrii de antiquit. et situ Calabriæ Libros 5. Proleg. Addition. et Notæ; Romæ, Mainardi 1737.*) *Ioannes Lucas Confortus ex Mileto Capellæ Pontificiæ Cantor celeberrimus sub Innocentio IX. an.* 1591. *Hic vocem toto instructam organo sortitus est: musicæ peritissimus continenti spiritu tremulam edendi vocem (vulgo* il trillo) *rectisque harmoniae regulis applicandi primus rationem invenit. M S. Gualt.* E dissi avvedutamente, *rinnovò nel canto*; perciocchè il trillo fu noto non solo agli antichi sotto i vocaboli *vibrissare e vibrare*, come lo attestano fra gli altri Pompeo Festo nel compen. dell' op. *De verbor. significatione di* Verrio Flacco: *vibrissare est vocem in cantando crispare: Tintinnius; si erit tibi canendum, facito usque exvibrisses:* e Plinio nel lib. X. Cap. XXIX. della Storia Natur. *Sonus lusciniæ vibrans*: ma usavanlo eziandio comunemente *i* sonatori nel principio dello stesso secolo XVI. lo chiamavano *tremolo*, e lo indicavano nelle carte con la lettera *t*. (V. la Fontegara del Ganassi, Venez. 1535. cap. 25.) Uno poi de' primi, che pubblicò la maniera di eseguire con la voce non solo il trillo, ma eziandio il *groppolo, la monachina, e lo zimbalo* si fu Alessandro Guidotti bolognese nell'occasione, che dette alla luce in Roma appresso Niccolò Mutii l'anno 1600. la *Rappresentazione di anima e di corpo*, pastorale di Laura Guidiccioni dama lucchese posta in musica da Emilio del Cavaliere per recitar cantando. Quivi nel discorso ai lettori, e precisamente negli *Avvertimenti particolari per chi canterà recitando, et per chi sonerà* si esprime giusta la mente dell'autore della musica, dicendo: *Nelle parti per cantare si troverà alle volte scritto avanti a qualche nota una delle quattro lettere* g. m. t. z. *quali significano quello, che qua sotto per esempio sarà posto*: g. *groppolo*, m. *monachina*, t. *trillo*, z. *zimbalo:* e reca in note i respettivi esempi. Sulle traccie di Emilio del Cavaliere anche altri scrittori dichiararono nelle prefazioni delle loro opere musicali cotali o simili segni;

piccole figure musicali incognite ne' secoli antecedenti (128); ecco un canto molle, delicato, leggiero, diminuito, simile tante le volte al canto de' piccoli augelli.

Ed a comprovare anche per altrui testimonianza che tutto ciò non prima del secolo XVII. avesse incominciamento, io son d'avviso, che debba a chicchesia essere sufficiente l'autorità del Dresselio contemporaneo ai tre sopraccitati scrittori (morì il Dresselio li 19. Apr. 1638. di

come Ottavio Durante nelle *Arie Divote*, che fè imprimere in Roma il 1608. Francesco Severi perugino capp. cantore pontificio ne' salmi passeggiati che dedicò al card. Borghese, e stampò in Roma per Niccolò Borboni l'anno 1615. e Domenico Mazzocchi nella prefaz. della partitura de' *madrigali* a 5. voci, e d' altri varii concerti impressa in Roma per Franc. Zannetti il 1638. ove si esprime del modo seguente: *E perchè sì in queste come in altre mie opere si trovano non rade volte alcuni segni forse insoliti, quì sotto riporterò la loro esplicatione . . . . . . Questo carattere X è detto Diesis Enarmonico, come più diffusamente mostrai nel libro de' Dialoghi, e sonetti . . . Questo V significa sollevazione o (come suol dirsi) messa di voce, che nel caso nostro è l'andar crescendo a poco a poco in voce di fiato, e di tuono insieme per essere specie della metà del sopradetto X come si vede e si pratica negli enarmonici. Questo < dinoterà la tenuta della voce in cui si ha da crescere con soavità la voce di spirito e non di tuono. Questo <> mostrerà che prima si ha da crescer con soavità la voce di spirito come nelle tenute, e dopo successivamente si debbe a poco a poco andar smorzando, e tanto pianeggiarla, infino che si riduca all'insensibile, o al nulla; cavato da una cisterna, la qual così rispondeva a certe voci: e con tutto che sia cosa leggiera, e se ne possa far di meno, serve però di norma notabilmente alle parti, perchè procedino con unione alle comuni intensioni e remissioni delle voci: e questo acciò con quella finezza, che si può maggiore si renda aggiustato il concerto. Le altre P. F. E. t. intese per piano, forte, eco, trillo, già sono cose volgari, e note a tutti.* Al proposito di questi segni, e di queste parole del Mazzocchi rammento ai moderni trovatori dei medesimi segni il *Nihil sub sole novum: nec valet quisquam dicere: Ecce hoc recens est: jam enim praecessit in saeculis, quae fuerunt ante nos.* Ecclesiastes cap. 1. v. 10.

(128) I più antichi compositori di musica nelle cui opere abbia io vedute le *crome*, le *semicrome*, e le *fuse* sono Francesco Severi citato nella no. preced. Alessandro Costantini nei *mottetti* ad una, due, e tre voci con l' organo stampati il 1616. Gio. Francesco Anerio nella *Selva Armonica* impressa il 1617. Il P. Antonio Ferraro ne' *mottetti* ad una, due, tre, e quattro voci con il basso per l'organo stampati il 1617. e Gregorio Allegri nei *concerti* a due, tre, e quattro voci del 1619. ec.

anni 57). Rivolto questi ai musici de' suoi tempi così loro parla (129); *io il dirò in vostra buona pace: ora si costuma nella chiesa un nuovo genere di canto, diminuito, saltellante, istigatore delle passioni, poco religioso e più conveniente al teatro, ed ai balli che ai sagri tempii: si cercano le novità degli artifizi, e si perde l'antica maniera di un canto divoto. Questa nuova e tripudiante foggia di composizione non è che una commedia, in cui i cantori sono gli attori; ora viene fuori uno, e canta il suo monologo; ora due dialogizzano: ora tutti rispondono a coro: di nuovo si sente trionfare uno solo, ed eccone appresso tutti. Questa maniera di canto sotto la larva di rari artifizi porta la commedia nella casa di Dio. E fino a quando cotai novità si dovranno soffrire quasi fossero belle ed oneste? V' ebbero già nello scorso secolo musici eccellentissimi, e per vostra medesima testimonianza componevano altramente, e con più di rispetto e religiosità per il luogo santo. Voi per l'amor della novità nauseaste i loro libri, e gli poneste in oblio. Ritornate, ve ne prego, alla trascorsa maniera di composizione, rammentandovi che il canto della casa di Dio non può confondersi con la musica teatrale. La musi-*

(129) *Pace vestra dixerim, o musici, nunc templis cantandi genus dominatur novum, sed exorbitans, concisum, saltatorium, et parum profecto religiosum, theatro, aut choreis convenientius, quam templo. Artificium quaerimus, et perdimus priscum precandi ac cantandi studium . . . Quid enim novitia haec, et tripudians cantandi ratio, nisi comoedia est, in qua cantores velut actores sunt, quorum modo unus prodit, modo duo, modo simul prodeunt omnes, et modulatis vocibus colloquuntur: mox iterum unus triumphat solus, caeteris brevi sequturis? . . . hic musteus cantandi modus, specie rarioris artificii, sacris aedibus infert comoedias. Adeone nova omnia tam pulchra sunt, et honesta, ut ea iure omnibus et ubique debeant placere? Fuerunt aevo superiore praestantissimi musici, sed revera, vel vobis testibus, ii aliter, et (liceat dicere) religiosius cecinerunt. Sed eorum libros musicos vestrum iam fastidium pridem sepelivit. Reviviscat, obsecro, saltem aliquid priscae religiositatis in sacra musica . . . Aliud est choreis, aliud christianis sacris accinere . . . Ea igitur sit templorum musica, quae orationem non turbet, sed excitet, et accendat.* Rhetorica caelestis quam coram Ser. utriusque Bav. Duce S. R. I. Archidap. Elect. Maximiliano, et Sereniss. Conj. Elisabetha explicavit, et latine scripsit Hieremias Drexelius e Soc. Iesu, Antuerpiae 1636. lib. 1. cap. 5. §. 4. pag. 66.

ca de' sagri tempii debbe non solo non turbar la pietà e l'orazione, ma eccitarla ed accenderla. Fin quì il Dresselio, le cui parole a me sembrano atte a dileguar ogni dubbio. Tuttavia piacemi di aggiugnere eziandio la testimonianza del Doni medesimo, il quale essendo il solo dei tre opposti scrittori versato nella musica, confessò in fine per la verità, che tutto il mal della mollezza e delle soverchie delicate diminuzioni era opera dei cantori de' suoi dì: *Audis nimirum*, sono parole del Doni (130), *ac vides quam tinnulis vibrationibus, quam molliculis plasmatis, quam mellitis fusisque melismatis eunuchi nostri formosuli ac venustuli luxurientur?* E poco appresso continua a dire che mentre i cantori moderni si studiavano di correggere le rigide maniere di canto dell'età trascorsa, eransi resi insopportabili per le soverchie diminuzioni: *Dum enim cantores nostri vitare student rudem quandam cantus siccitatem ac rigorem, eum ita emolliunt, ac frustillatim, ut ita dicam, concidunt, ut ferendi non sint.... Ferendae fortasse essent hujusmodi deliciae si in rebus ludicris, non in gravissimis; si in lascivioribus carminibus non in sanctissimis sententiis; si in scena, non in sacris aedibus; si in comessationibus, non in supplicationibus adhiberentur...caeterum in sacris piisque argumentis (dicam equidem quod sentio, nec sine stomacho) magno saeculi nostri dedecore tandiu tolerantur*. Or se fu colpa del secolo XVII. l'aver veduto nascere a suo disonor questo mostro, e non avergli tosto schiacciato il capo, perchè se ne vuol poi accusare il secolo antecedente?

Chi amasse di consultare i primi padri di questo nuovo genere di musica organica e diminuita potrà vedere fra i teorici Adriano Banchieri (131) e Girolamo Diruta (132), fra i teorico-pratici Ludovico Viada-

(130) *Joannis Baptistae Doni Patricii Florentini* Opp. To. 1. *De praestan. mus. vet.* Lib. 3. pag. 152 . 153.

(131) *L'Organo suonarino del P. D. Adriano Banchieri Bolognese Monaco Olivetano*, Venezia per l'Amadino 1605. *Moderna pratica musicale del P. D. Adriano Banchieri prodotta dalle buone osservationi degli musici antichi all'atto pratico degli compositori moderni*, Venezia pel Vincenti 1613.

(132) *Il Transilvano; Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi et Istromenti a penna del R. P. Girolamo Diruta Perugino dell'Ord. de' Frati Min. Convent. di*

na (133), Emilio del Cavaliere (134), Francesco Severi (135); e fra i pratici Bernardino Nanini (136), Orazio Vecchi (137), Ottavio Durante (138), Romano Micheli (139), Antonio Cifra (140), Gio. Domenico Puliaschi (141), Gio. Francesco Anerio (142), Girolamo Bartei (143), Ales-

S. Francesco, organista del duomo di Chioggia, Venezia pel Vincenti 1605. *Seconda Parte del Transilvano*, 1610.

(133) *Falsi bordoni a quattro, ed otto voci, premesse le regole per il basso per l'organo del P. Ludovico Viadana Min. Osserv.* Roma 1612.

(134) V. la no. 127.

(135) V. la no. 127.

(136) *Mottecta Io. Bernardini Nanini singulis, binis, ternis, quaternis, et quinis vocibus una cum gravi voce ad organi sonum accomodata: Romae, apud Ioannem Bapt. Roblectum* 1608. *lib. I. lib. II.* 1611. *lib. III.* 1612. *lib. IV.* 1618.

(137) *Le veglie di Siena, ovvero i varii humori della musica moderna d'Oratio Vecchi a tre, quattro, cinque, sei voci composte, e divise in due parti piacevole, e grave*, Venezia, appresso Angelo Gardano 1604.

(138) *Arie divote, le quali cotengono in se la maniera di cantar con grazia, l'imitazion delle parole, et il modo di scriver passaggi, et altri affetti, nuovamente composte da Ottavio Durante romano*, Roma pel Verovi, 1608.

(139) *Musica vaga et artificiosa di D. Romano Micheli romano*. Venezia, 1615. *Compieta a sei voci con tre tenori concertata all'uso moderno con il basso continuo per l'organo di D. Romano Micheli romano, maestro di cappella nella cattedrale di concordia*, Venezia, 1616.

(140) *Scherzi sacri di Antonio Cifra romano, maestro di cappella nella S. Casa di Loreto a una, due, tre, quattro voci*, Roma, 1616.

(141) *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni, et sonetti a una voce con il basso continuo per sonare, posti in musica dal Sig. Gio. Domenico Puliaschi romano canonico di S. Maria in Cosmedin, e musico nella cappella di nostro Signore: con alcuni mottetti a una voce di Gio. Francesco Anerio*, Roma, 1618.

(142) *Sacri concentus quatuor, quinque, sex vocibus una cum basso ad organum, auctore Io. Francisco Anerio romano*, Romae, 1613. *Selva armonica dove si contengon mottetti, madrigali, canzonette, dialoghi, arie a una, doi, tre, et quattro voci con basso per organo di Gio. Francesco Anerio*, Roma, 1617. *Diporti musicali, madrigali a 1. 2. 3. 4. voci di Gio. Francesco Anerio*, Roma, 1617.

(243) *Fr. Hieronymi Barthaei aretini augustiniani, capituli generalis Romae musices moderatoris. Missae octo voc. cum basso ad organum accomodatae*, Romae, 1608. *Il I. libro de' ricercari a due voci; ed il II. libro delli concerti a due voci del P. Girolamo Barthei accomodati per sonare con qualsivoglia stromento con la parte continua per l'organo*, Roma, 1618.

sandro Costantini (144), Ottavio Catalano (145), Antonio Ferraro (146), Giuseppe Olivieri (147), Lorenzo Ratti (148), Vincenzo Pace (149), Domenico Massenzio (150) D. Serafino Cantoni (151), e molti altri che per brevità si tralasciano, tutti scrittori posteriori di molto all'epoca del bando, cui si voleva condannare la musica ecclesiastica, ed anteriori alla stampa delle opere del Cresollio, del Guidiccioni, e del Doni giuniore.

Convien dunque conchiudere, che la delicatezza, le diminuzioni, la leggerezza, gli abbellimenti, la soavità, la mollezza insussistentemente accusate di aver deteriorato la musica del secolo XVI. non poterono essere la vera cagione per sbandirla da sagri tempii: perciocchè se pur

(144) *Motecta singulis, binis, ternisque vocibus cum Basso ad organum concinenda, auctore Alexandro Constantino romano. Romae ex typogr. Zannetti,* 1616.

(145) *Ad SS. D. N. Paulum V. P. M. Sacrarum cantionum quae binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concinuntur cum basso ad organum ab Octavio Catalano Siculo Ennense, Illmo, ac Eccmo D. Marco Antonio Burghesio Pauli V. Sum. Pont. fratris filio Sulmonis Principi a musicis modulationibus lib.* 1. *Romae ap. Zannettum,* 1616.

(146) *F. Antonii Ferraro Carmelitae Siculi Politunensis ejusdem ordinis in conventu clarissimae civitatis Catinae organici sacrae cantiones, quae tum unica, tum duabus, tribus, ac quatuor vocibus concinuntur cum basso pro organo, Romae,* 1617.

(147) *La Turca Armoniosa; Giovenili ardori di Giuseppe Olivieri ridotti in madrigali, et nuovamente posti in musica a due, e tre voci con il basso continuo per sonare in ogni istromento, Roma,* 1617.

(148) *Mottecta Laurentii Ratti in romano seminario musicae praefecti duabus, tribus, quatuor, et quinque vocibus ad organum accomodata, Romae,* 1617.

(149) *Sacrorum concentuum qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinuntur auctore Vincentio Pacio Assisiensi in Cath. Eccl. Reatina musicae praefecto una cum basso ad organum, Romae,* 1617.

(150) *Sacrarum modulationum singulis, duabus, tribus, quatuor, quinque vocibus in variis SS. solemnitatibus cum basso ad organum concinendarum auctore Dominico Massentio Roncilionensi Illustriss. Sodalium B. V. Assumptae in aedibus professorum Soc. Ie. Romae musicae praefecto; Romae,* 1618.

(151) *Accademia festevole concertata a sei voci col basso continuo; opera di spirituale ricreazione ornata de'migliori ritratti de'più famosi musici di tutta l'Europa, con l'andata all' Inferno, et al Paradiso: concerti di varii instromenti, et un piacevole giuoco d'uccelli del molto Rev. Pad. D. Serafino Cantoni milanese monaco casinense all' Illustriss. Signore il Sig. Gio. Iacomo Homodei Marchese di Piovera. In Milano, per Giorgio Rolla* 1627.

fosse stata calunniata di preparare alle umane orecchie tali prestigi, avrebbe in qualsivoglia tribunale, col solo presentarsi, ottenuta e favorevol sentenza, e giusta reazione contro i bugiardi suoi accusatori. In conseguenza è onninamente falso che il Pierluigi dovesse occupare per questo capo i suoi talenti, e che avesse per tal rapporto reso migliore lo stato della musica de' suoi dì. Se a' tre citati scrittori piacque di encomiare il Pierluigi come restauratore della musica severa, a me piace per la verità di accertare i lettori, che la opinione ridetta non ha fondamenti, è un equivoco, debbe riporsi nel novero de' falsi racconti, e che il Pierluigi non abbisogna di mendicare elogi, e di ambire una gloria non sua.

Capitolo III.

Si esplica la seconda ragione addotta da varii scrittori come causa del bando, cui volevasi condannare la musica ecclesiastica; ed è il peso soverchio de' moltiplicati artifizi, i quali intralciando le sillabe delle sagre parole, ed impedendo che s'intendessero, avevano ridotto la musica ecclesiastica ad un' insignificante armonico concento.

Che si odano nel canto le sante parole, fu sempre mai rammentato ai cantori delle chiese. Le melodie, e l'armonia sono i pampani e la corteccia, le sagre parole sono il midollo, e la pingue sostanza che ne' cuori fruttifica alla pietà. Chi più del canto si diletta, che de' sagri sensi, ei merita giusto rimprovero, e meglio sarebbe che non udisse cantare. Le cose medesime inanimate, scriveva l'Apostolo Paolo ai Corinti (152) *che rendono alcun suono, sia il flauto, sia l'arpa, se non se ne distinguono i suoni, come sapere ciò che si canta sopra il flauto, o sopra l'arpa? E se squilli la tromba d'una maniera che non significhi niente, chi mai è quegli che si preparerà alla battaglia?*

(152) 1. Corinth. 14. v. 7. 8. *Tamen quae sine anima sunt vocem dantia, sive tibia, sive cithara, nisi distinctionem sonituum dederint, quomodo scietur id, quod canitur, aut quod citharizatur? Etenim si incertam vocem det tuba, quis parabit se ad bellum?*

Così pensavasi e si parlava ne' buoni secoli: così anche pensossi ne' tempi bassi: questo riguardo pur s'ebbe nei secoli duodecimo, decimoterzo, e decimoquarto, studiandosi que' primi compositori di musica di non opprimere le sagre parole; e se pur meritarono talvolta cotal rimprovero, si fu allorchè accoppiarono le voci agli strumenti, siccome ne fa fede l' Alighieri ne' versi seguenti:

I' mi rivolsi attento al primo tuono,
E te Deum laudamus mi parea
Udire in voce mista al dolce suono.
Tale imagine appunto mi rendea
Ciò, ch' i 'udia, qual prender si suole,
Quando a cantar con organi si stea:
Ch' or sì, or nò s' intendon le parole (153).

Il secolo decimoquinto, che vide pur rinascere il vero buon gusto nelle arti belle, e che loro rese le antiche maniere, onde il prossimo secolo di Leone riunisse in se solo i varii secoli di Atene e di Roma, perdette totalmente nella musica per questa ragione il buon gusto; e direi anche senza timor di arrischiare, perdette il buon senso. Fu dall' arte sopraffatta la natura, e ad altro più non si pensò fuor solamente che all'arte. Purchè vi avessero in una composizion musicale i più astrusi artifizi, purchè si accozzassero le più disparate combinazioni, purchè vi fossero seminati ammassi di insuperabili difficoltà, *modi*, *tempi*, *prolazioni*, *emiolie*, *proporzioni*, *aumentazioni*, *divisioni*, *alterazioni*,

(153) Dante, *Purgatorio*, chiusa del canto IX. Sulle citate parole di Dante rifletto con lo Zarlino, (*supplimenti musicali lib.* 8. *cap.* 3. *pag.* 192. che la voce *organo* presso quel poeta trovasi tanto per significare propriamente l' organo, quanto ogni maniera di strumenti, come appunto ei la fa comune anche alla cetra. Onde il *quando a cantar con organo si stea, ch' or sì or nò s' intendon le parole* può togliersi e dell' organo in particolare, ed in genere degli strumenti siano da *fiato*, sian d'*arco*. E ciò analogamente a quel che ne dicono anche S. Agostino al sal. LVI. n. 16. *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum:* e S. Isidoro lib. 3. *Etymol.* c. 21. *Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum.*

perfezioni, *imperfezioni*, *enimmi*, *nodi*, *canoni*, *granci*, *rovesci*, *rivolti*, *fughe*, *imitazioni*, *ec.* purchè in somma vi trionfassero le più inconcepibili stravaganze, quella era veramente bella composizione; ed il fortunato autore veniva collocato tosto fra i divini compositori (154). Ma le parole? ma il senso di esse sagre composizioni? Eh! avrebbero, cred'io, risposto que' barbuti compositori: a' musici si dimanda la musica, noi dilettiamo con l'armonia: finchè povera e balbettante trovossi la nostra arte in minorità, dovette servire alla tirannia de' tutori; ora divenuta adulta e ricca del proprio suo patrimonio, sdegna vestirsi di penne non sue: sufficiente a se stessa, e bella delle sue bellezze mal comporterebbe gli esotici abbigliamenti. Così convien dire, che coloro spropositatamente sragionassero, sol che si esamini la maniera di composizione di cui facevano pompa.

Questa depravazione però, che con minor danno sarebbesi tollerata ne'*madrigali*, nelle *stampite*, ne'*romanzi*, e nelle *ballatette*, non vi fu tuttavia nel grado sommo adottata: vi si adoperò un genere di musica più spianato, che lasciava talvolta udir le parole, almen quanto bastava. Più stretto e vincolato ei fu lo stil dei mottetti sagri, e de' salmi spezzati (a versetti): se quivi udivasi alcuna parola, l'intero senso rimaneva certamente nascosto, ed oppresso dagli artifizi, e dal concento. Ritrovarono peraltro que' grandi compositori fin dal principio del secolo XVI. un compenso, massime ne' mottetti, degno della soprindicata filosofia. Tingevano costantemente le note di quel colore, che si nominasse. Se le parole dicevan tenebre, caligine, negrezza, usavano note tutte negre; se dicevan luce, sole, porpora, tingevano le note di rosso: se erbe, campi, vigne, le

(154) Come in tutte le arti belle fu profuso pedantescamente ne' secoli XV. e XVI. per imitazion degli antichi il titolo di *divino*, onde si disse il *divino Dante*, il *divino Petrarca*, il *divin Rafaello*, il *divino Ariosto*. e per fino il *divin Aretino*; così nella musica furono divinizzati moltissimi compositori, e non pochi sonatori di strumenti: fu detto il *divino Iusquino*, il *divin Cipriano*, il *divino Adriano*, il *divino Gomberto*, il *divino Orlando*, ed anche il *divino Auton da Lucca* sonator di viuola, il *divin Antonio dal Cornetto*, ec. Quanto però avvedutamente a confusione de' vili adulatori intese la stoltezza di siffatto titolo Antigono uno de' più coraggiosi, e de' più prudenti generali di Alessandro il Grande, e quindi re d'Asia, quando ad un poeta, che chiamollo *divino*, rispose: *il mio cameriere sà bene il contrario!*

note erano verdi; e così parimente al dire di Vincenzo Galilei (155) cercavano di *dipignere con le note la voce azzurra, e pavonazza secondo il suono delle parole, per esprimere, a detto loro, quel si fatto concetto astutamente e con garbo, sottoponendo in quel mentre il senso dell'udito agli accidenti delle forme e de' colori. Risum teneatis amici!*

Ove finalmente scagliossi con ogni forza l'abuso dell'arte si fu contro le parole della sacra Liturgia. Ll *Kyrie*, l'*Inno angelico*, il *simbolo*, il *sanctus*, e l'*agnus* più non si ravvisarono. Si giunse a tanto alto grado di barbarie, che più non ebbesi da' compositori riguardo alcuno alle parole, più non vi si pensò. Si scriveva la musica delle messe nella stessa guisa, che dovesse servire per un' artifiziosissima, ma insignificantissima sinfonia di pretti strumenti. *Non sono mancati*, così il lodato Galilei, *e non mancano tra più famosi, di quelli che hanno prima composte le note secondo i loro capricci, et adattatovi poi quelle parole che è paruto loro.*

La maniera degli antichi, il disse similmente il Banchieri (156) *fu questa: empivano la cartella di note in contrappunti osservanti, e poi sottoponevangli l'orazione: quivi al concerto sentivasi soavissima armonia, ma tale armonia era spesse fiate contraria all'orazione, et alle parole.* Attestollo anche *l'armonico intronato* (157) *Molti facevano prima la musica, e poi vi appiccavano le parole.* Ed enfaticamente lamentossene il Doni giuniore (158) *Sed et hoc parvi aestimabunt, credo, musicastri quidam insulsi, et melorhaptae potius quam melopoei, qui dictionem atque sententiam adeo non nauci faciunt, ut servire eam cogant intolerabili facinore famulae suae symphoniurgiae. Quid enim aliud est mele prius componere, deinde iis carmina,*

(155) *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino della Musica antica, et della moderna. In Fiorenza pel Marescotti,* 1581. *pag.* 89.

(156) *Moderna pratica musicale del P. D. Adriano Banchieri* (V. no. 131) *Discorso preliminare.*

(157) *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti, e dell'uso loro nel concerto di Agostino Agazzari, Armonico Intronato, Venezia,* 1609. §. 16.

(158) *Io. Baptistae Doni Opp. To.* 1. *De praestan. mus. vet.* lib. 2. pag. 140.

sermonemque aptare? Quod invita, ut ajunt, minerva, seu potius invitis musis, et gratiis omnibus, quoquomodo id cadat, semper efficitur, ut nudius tertius dicebam: distorquenda enim plerumque est omnis recta emendataque pronunciatio confundendae accentuum leges, longa tempora corripienda, producenda brevia, ac barbaris quibusdam inconcinnisque parelcysmis vocabula distrahenda sunt. Io, io co' miei occhi ho veduto, ed esaminato una quantità prodigiosa di messe e stampate e manoscritte poste in musica nel secolo XV. e nella prima metà del XVI. nelle quali si scorge a prima vista cotanto orrore. Sono esse compartite in varii pezzi di musica. Sotto le prime note del primo si legge *Kyrie*; al secondo *Christe*; al terzo *Kyrie*; al quarto *et in terra* al quinto *qui tollis*; al sesto *Patrem*; e così successivamente fino all'ultimo *agnus,* e non vi sono altre parole fuorchè le accennate. Nè mi si dica che per brevità o per risparmio di fatica possono essere state omesse le altre parole sia dagli amanuensi, sia dagli stampatori; perciocchè non si trova anche studiandovi, mezzo da poterle adattare alle note, se non capricciosamente, e alla rinfusa: e parecchie volte ho per fino scontrato un numero minore di note per un numero maggiore di sillabe tanto è vero che i compositori non le avevano affatto curate.

Ma si fece eziandio un passo ulteriore nella stravaganza: e si fu l'accoppiare altre parole a quelle della Liturgia. Si scriveva a cagion d'esempio una messa prendendo il tema per la musica dalla melodia dell' *Ave Maria* del canto gregoriano: tre parti del concerto cantavano nella maniera soprindicata il *Kyrie* il *Gloria*, il *Credo*, ec. e la quarta parte cantava contemporaneamente per disteso tutta intera l'*Ave Maria*; siccome può vedersi nelle due messe di Cristofano Morales, *Ave Maria* a 4. e *de Beata Virgine* a 5. voci, impresse in Roma pe' fratelli Dorici il 1544. La prima messa del Pierluigi stesso stampata nel suo primo volume di messe, di cui si è ragionato nel cap. 6. della sez. 1. ne somministra un altro esempio. Essa è intitolata: *Ecce sacerdos magnus.* Entra al primo *Kyrie* il soprano, e fa tosto udire *Ecce*: seguono appresso il tenore, il contralto, ed il basso con stile fugato, dicendo *Kyrie eleison*, ed il soprano continua fino al termine l'intera antifona

ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo, et inventus est justus, siccome trovasi ne' libri corali. Nel *Christe* il contralto canta per intero l'antifona suddetta. Nel seguente *Kyrie,* e nel *gloria* il tenore, e così fino al termine della messa; dicendo intanto le altre tre parti il *Christe*, il *Kyrie,* il *gloria* ec. Giacomo Hobrecht in una messa senza titolo che trovasi MS. nel vol. n.° 35. del nostro archivio mentre le altre parti cantano nel *credo* dall' *incarnatus est de Spiritu sancto* fino al *qui loquutus est per prophetas,* fa cantare contemporaneamente al tenore una delle antifone maggiori del Natale: *O clavis David, et sceptrum domus Israel, qui aperis, et nemo claudit, claudis et nemo aperit, veni, et educ vinctum de domo carceris sedentem in tenebris et umbra mortis*: e quindi nell'*osanna,* e nei due *Agnus Dëi* della stessa messa fa dire al tenore *beate pater Donatiane pium Dominum Iesum pro impietatibus nostris deposce*. Giovanni del Tintore nella messa a 5. voci intitolata *L'Homme armè*, che trovasi MS. nel sopraccitato vol. 35. mentre le altre parti cantano il *Sanctus*, ei fa dire al tenore, *cherubim ac seraphim, caeterique spiritus angelici Deo in altissimis incessabili voce proclamant*. Di poi nell'*osanna* fa cantare al contralto, *pueri hebraeorum sternentes vestimenta ramos palmarum Iesu filio David, clamabant osanna in excelsis.* E nel *benedictus* a 3. voci fa dire al tenore, *benedictus semper sit filius Altissimi, qui de caelis huc venit in nomine Domini.* Francesco Guerrero nella messa intitolata *Beata Mater*, che trovasi nel volume di messe ch' ei dedicò al re Sebastiano di Portogallo nel 1565. per le stampe di Parigi, mentre le altre parti cantano il *Sanctus*, il soprano dice, *beata mater et innupta virgo gloriosa regina mundi intercede pro nobis ad Dominum*; e nell'*osanna* il contralto canta perpetuamente, *beata mater, beata mater, beata mater* (159).

(159) Per servire alla curiosità de' lettori recherò alcuni altri esempi tratti dai due volumi segnati num. 34. e 36. dell' archivio della nostra cappella scritti magnificamente in pergamene alte più di tre palmi con lusso di miniature squisite in figure, fiori, ed uccelli. Incomincia il vol. 34. con un Credo a 5. voci, intitolato *De S. Ioanne Evangelista*: mentre quattro parti modulano dal *Patrem* fino al *descendit de coelis*, il tenore 2. canta *Occurrit beato Ioanni ab exilio revertenti omnis populus virorum, ac mulierum clamantium et dicentium: benedictus qui venit in nomine Domini*. Si riu-

Prego qui il lettore a dispensarmi dal citare gli esempii di parole volgari, che trovansi in diverse messe cantate, siccome le precedenti, nella cap–

niscono le parti nelle stesse parole dall' *et incarnatus*, fino al *sepultus est*. E di nuovo dall' *et resurrexit* fino al *venturi saeculi amen*, il tenore 2. canta l' *occurrit beato Ioanni*, come sopra.

Segue una Messa a 5. voci *De Resurrectione*: quattro parti cantano le parole consuete della liturgia, ed una come appresso

Kyrie	tenore 1.	*Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluja.*
Christe	tenore 1.	*Posuisti manum tuam, alleluja.*
Kyrie	tenore 1.	*Mirabilis facta est scientia tua, alleluja.*
dall'*et in terra* al *Filius Patris*.	tenore 1.	*Prae timore autem ejus exterriti sunt custodes, et facti sunt velut mortui, alleluja.*
dal *qui tollis* al *Dei Patris, amen.*	tenore 1.	*Cito euntes dicite discipulis quia surrexit Dominus, alleluja.*
dal *Patrem* al *sepultus est.*	tenore 2.	*Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluja: posuisti manum tuam, alleluja: mirabilis facta est scientia tua, alleluja.*
Sanctus	tenore 1.	*Postulavi Patrem meum, alleluja: dedit mihi gentes, alleluja, in hereditatem, alleluja.*
Osanna	tenore 1.	*Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum orto jam sole, alleluja.*
Agnus I.	tenore 1.	*Vespere autem sabbati, quae lucescit in prima sabbati, venit Maria Magdalena, et altera Maria videre sepulchrum, alleluja.*
Agnus II.	tenore 1.	*Surrexit Dominus, alleluja.*

Viene appresso una messa a 5. voci, e sono contralto, tenore, baritono, basso, e contrabasso. Di questa messa manca sgraziatamente il primo *Kyrie*, ed il *Christe*. Essa è compartita come la precedente, ed il baritono vi canta sempre: *Conceptio tua Dei genitrix Virgo gaudium annuntiavit universo mundo*; se non che al secondo *Kyrie* il tenore canta *Conceptio tua gaudium annuntiavit universo mundo*; ed il baritono dice: *Dei genitrix Virgo gaudium annuntiavit universo mundo*.

Segue anche un altra messa a 5. voci, cioè mezzo soprano, tenore 1. tenore 2. basso, e controbasso, nella quale il tenore 2. canta le seguenti parole

Kyrie	*Ista est speciosa inter filias Ierusalem.*
Christe	*Viderunt eam filiae Sion.*
Kyrie	*Et beatissimam praedicaverunt, et reginae faciem ejus laudaverunt;*

pella apostolica, perciocchè fanno raccapricciare: dirò solo, che il sopraccitato Hobrecht nel primo *Kyrie* di un altra messa senza titolo, MS. nel vol. 35. fa cantare al tenore, *Je ne vis oncques la pareille*: nel *Christe, Bon tamps*: nell'altro *Kyrie, Ou le trouveray*. Nel *Sanctus, Gracieuse gente monnyere*: nell'*Osanna, Quant je vous dy le secret, de mon coeur*; e nel *Benedictus, Madame fautes moy scavoir etc.*

e con queste parole continua il tenore a cantare le due parti del *Gloria*, le due parti del *Credo*, il *Sanctus*, l'*Osanna*, e li due *Agnus Dei*.

Veniamo al volume segnato num. 36. Nella prima messa di Pietro de la Rue intitolata, *L'amour du moy*, all'*Agnus* il soprano canta: *O dulcis amica Dei Rosa vernans atque decora memor esto mei dum mortis venerit hora*.

Nella seconda messa di cui mancano il primo *Kyrie*, ed il *Christe* v'ha il tenore che canta tutta intera una seguenza, o ritmo in onore di Maria Vergine addolorata, compartito nella maniera seguente;

Kyrie	manca
Christe	manca
Kyrie	*Ferit gladius doloris* *Plenum divi cor amoris* *Senis vaticinio*.
dall'*et in terra* fino al *Filius Patris*.	*Ast Herode saeviente*, *Dulcem natum tu repente* *Virgo Mater tenera* *In Aegyptum pertulisti*, *Per desertum et nutristi*, *Qui creavit aethera*.
dal *qui tollis* fino al *venturi saeculi, amen.*	*Inde quaesisti filium* *Florentem sicut lilium* *Doctorum in medio*. *Anno ejus duodeno* *Plenum dogmate sereno*, *Iam amissum triduo*.
dal *Patrem omnipotentem* fino all'*homo factus est.*	*Captum, caesum, coronatum*, *Morte turpi condemnatum*, *Vides in angustiis*, *Ligno crucis oneratum*, *Se dum graditur oblatum* *Pro nostris flagitiis*.

Potrei mai non finirla, se tutte volessi riferire le stravaganti invenzioni, che io stesso ho vedute su tal particolare. Basterà questa sola, che attaccò per analogia delle *messe* anche i *mottetti*. Si ebbe per composizione prodigiosa un pezzo di musica tutto costruito sulle melodie del canto gregoriano da Iusquin del Prato, in cui una parte del concento cantava l'*ave regina caelorum*, una il *regina caeli*, una *l' alma redemptoris mater*, ed una l'*inviolata integra et casta*. La qual mescolanza avendo per ogni dove riscossi gli encomi di cosa molto

dal *crucifixus* fino al *venturi saeculi, amen.*	*Ades cruci redimentis* *Jesu filii morientis* *Transfixa gladio:* *Quo dolore parturisti,* *Et nos filios tuos fecisti* *Magna cum usura.*
Sanctus.	*Hora tandem vespertina* *Mundi clara medicina* *Jam extincta redditur.*
Osanna.	*Tibi matri deplangenti,* *Corpus fossum intuenti,* *Dum in sinu volvitur.*
Benedictus.	*O Mater Dei* *Memento mei.*
Agnus I.	*In sepulchro collocatur,* *Cor maternum anxiatur* *Dum illinc abigeris.*
Agnus II.	*Suscipe nos commendatos* *Dulci filio fac gratos* *Et conjunge superis. Amen.*

La terza messa di questo volume a 5. voci ha il tenore, che canta sempre, ed unicamente *alleluja* dal primo *Kyrie* fino all' ultimo *Agnus Dei.*

Nella quarta messa di Pietro de la Rue il tenore al 1. *Kyrie* canta: *o gloriosa Margarita Christum pro nobis exora.*

Nella quinta messa intitolata, *Missa de virginibus* il tenore al 1. *Kyrie*, ed all' *Osanna* canta: *o quam pulchra est casta generatio cum charitate, etc.*

laudevole ed ingegnosa (160) fu tosto imitata da Niccolò Gombert, che compose il mottetto *diversi diversa orant*; in cui il basso canta l'*Alma Redemptoris mater*, il tenore l'*inviolata, integra et casta*, il contralto l'*Ave regina caelorum*, ed il soprano la *Salve regina*. Così parimente Costanzo Festa riunì nel mottetto, *Exaltabo te Domine*, l'antifona *cum jucunditate*, ed il primo verso del cantico di Zaccaria, *Benedictus Dominus Deus Israel* (161). E non era egli questo un faticarsi

(160) *Usano eziandio alle volte li pratici, imitando due o più tenori diversi di varii canti ecclesiastici, comporre alcune cantilene a più voci; di maniera che l'una delle parti venghi ad imitar l'uno, et l'altra l'altro. . . . la qual cosa veramente è molto lodevole, per essere ingegnosa*; così lo Zarlino *Istituz. armon. par.* 3. *cap.* 66. *pag.* 265. Or se questo italiano eccellente teorico, valentissimo pratico, uomo religioso, e non mancante di una cotal critica e di buon senso, parla in siffatta guisa per pregiudizio di musicale istituzione, che dovevan dirne tanti oltramontani puri maestri di composizione, che avevano per bello il difficile, il nuovo, lo stravagante?

(161) Il lettore mi chiederà, se nella cappella apostolica si cantavan mottetti di tal conio? Rispondo, che sì: ed eccone un breve cenno tratto dal volume MS. del nostro archivio segnato num. 42. Quivi alla pag. 25. e seg. trovasi il mottetto a 5. voci di Giovanni Mouton, *Missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galileae*, in cui il contralto contemporaneamente canta il distico

Vera fides geniti purgavit crimina mundi
Et tibi virginitas inviolata manet:

alla pag. 36. e seg. vedesi un mottetto a 5. voci dell'Obrecht, in cui cantano contemporaneamente

Soprano, e Contralto { *Rector orbis Deus nos famulos exaudi clamantes ad te tuos, et cuncta crimina lava die ista lucifera.*

Tenore 1. *Canite tuba in Sion, quia prope est dies Domini.*
Tenore 2. *Veni Domine et noli tardare, relaxa facinora plebis tuae Israel: ad te Domine levavi animam meam, Deus meus in te confido, non erubescam.*
Basso *Noe, Noe, Noe, Noe, Ecce Dominus veniet, noli timere. Alleluja.*

Questo stesso mottetto ha la seconda parte con le seguenti parole,

Soprano *Deus veni ad salvandum nos.*
Contralto *Clavis David, sceptrum domus Israel, qui aperis, et nemo claudit, claudis, et nemo aperit, veni et educ vinctum de domo carceris sedentem in tenebris et umbra mortis.*

per impoverire? doveva nascere per mia fè da mescolanza siffatta una battologia ridevolissima; e direi anzi una confusione di sillabe da rendere

Tenore 1. *Ecce veniet ad salvandum nos.*
Tenore 2. *Canite tuba in Sion quia prope est dies Domini.*
Basso. *Alleluja, Alleluja, Alleluja.*

Alla pag. 39. e seg. v' ha un mottetto con le seguenti parole

Soprano. *Spiritus super me evangelizare pauperibus misit me.*
Contralto. *Venit fortior me, cujus non sum dignus solvere corrigiam calceameatorum ejus.*
Tenore 1. *Erunt prava in directa, et aspera in vias planas.*
Tenore 2. *Hodie scietis quia veniet Dominus, et mane videbitis gloriam ejus.*
Basso. *Bethleem civitas Dei summi, ex te exiet dominator Israel.*

Alla pag. 78. e seg. v' ha un mottetto a 5. voci di Loyset Compere in cui il contralto 2. ed il tenore cantano, *Fera pessima devoravit filium meum Joseph*, mentre il Soprano, il contralto 1. ed il basso dicono alcuni versi sopra le note dissenzioni insorte fra Giulio II. e Lodovico XII. per cagione di Alfonso I. d' Este Duca di Ferrara Feudatario ribelle della s. romana chiesa; e chiudono il mottetto con una preghiera alla Vergine SS. perchè renda la tranquillità alla Francia. Li versi incominciano

Sola caret monstris si Gallia, cur modo Iuli
Dentibus hoc nostrum torquet fera pessima regnum, etc.

Alla pag. 99. e seg. vi sono tre mottetti a 5. voci di Insquin del Prato, ne' quali il soprano, ed il tenore 1. cantano, *Ave Maria gratia plena Dominus tecum*; mentre il contralto, il tenore 2. ed il basso dicono un' elegia in onore di Maria Vergine, che incomincia:

Virgo salutiferi genitrix intacta tonantis,
Unicaque undosi stella benigna maris;

e termina,

Nunc coeli regina tuis pro gentibus ora
Quosque tuus juvit filius ipsa juva.

E così per tacer di molti altri nel volnme segnato nnm. 35. v' ha un solenne mottetto a 5. voci contrabasso, basso, baritono, tenore, e mezzo soprauo in onore del Pontefice Alessandro VI. ove il baritono canta ripetutamente: *Hic est Sacerdos Alexander quem coronavit Dominus*, mentre le altre parti porgono la seguente preghiera alla Vergine SS. in nome del collegio dei cappellani cantori apostolici; *Salve Regis mater sanctissima, salve humani advocata generis: ad te nos turba canentium lacrymas, atque humiles preces effundimus, ut velis nostri miseratrix misereri. Flatu se-*

la più giusta idea del parlare dei lavoratori di Sennaar (162). Se pur non si volessero denominare siffatte congreghe di cantori mandre di porcelli, siccome furono appellati i nostri predecessori, i cappellani cantori pontificii, dal card. Domenico Capranica nella inaspettata risposta dal medesimo resa al Pontefice Niccolò V. il quale interrogollo un dì sul merito delle belle musiche (163) e sul valore de' famosi cappellani cantori della sua cappella apostolica (164). *Mi pare*, rispose il cardinale, *di udir una*

cundo aspires nostris foecunda gemitibus, quae peccatorum precibus ad te pie clamantium pietatis tuae aures accomodas. Seconda parte; *Nostros ergo suscipe benigna conquestus, quae mater Dei et gratiae non immerito vocaris. Ingenti ad te precum copia nos miseri currimus, ut quem vices clavigeri ministrare coelestis Alexandrum pronoscimus, hilari protegas Virgo intuitu; utque foelix nestoreos per aevum terminet annos te favente ceptos: tali enim virginum gemma dignus est honore. Alleluja*.

(162) Genes. cap. 11. vers. 7. 9.

(163) A' tempi del Pont. Niccolò V. che regnò dal 1447. al 1455. le composizioni più famose, che cantavansi nella pontificia cappella, erano di Guglielmo du Fay già cappellano cantore, e morto di fresco, il quale per l'applaudita invenzione di aver aggiunte due ottave al sistema comune musicale usato fino a suoi dì, una sotto il *Gammaut* (diremmo sotto il *G solreut* in prima riga del basso), l'altra sopra l'*ee la* (cioè sopra l' *E lami* in quarto spazio del violino) erasi guadagnato il nome di primo fra tutti i musici (Mart. Gerberto *script. Eccl. de Mus. To.* 3. *pag.* 342. 350. Veggasi eziandio il *Fior Angelico di Musica* del P. F. Angelo da Picitono Min. Conv. Venezia pel Bindoni 1547. pag. 37). Erano inoltre apprezzate al pari di quelle del du Fay le opere dell' Ockeghem, o Ockenehim impareggiabile per avere scritto fra le altre una messa da potersi cantare in tutti i *toni*, ossia in tutte le *scale* degli 8. *modi* o *toni* del *canto gregoriano*, ed un mottetto a *trentasei voci* (*Henr. Lor. Glareani*; *Dodecachordi lib.* 3. *pag.* 454). E così parimente erano in grandissima voga le produzioni del Faugues, del Caron, del Busnoys, di Gaspar, del de Domarto, e del Gloy, le quali trovansi riunite con quelle dei due sopramenzionati nel volume del nostro archivio segnato num. 14. che fortunatamente fu salvo con altri pochi volumi di uso quotidiano dall' incendio luttuoso, che appiccarono al medesimo archivio i soldati di Borbone.

(164) Il collegio de' cappellani cantori apostolici, chiaro in tutt' i tempi, nel momento preciso del pontificato di Niccolò V. non si distingueva, per quanto io ne sappia, nè per il numero, nè per la fama degli attuali cappellani cantori. Da un *Ruolo camerale* segnato dal cardinal di Aquileja camerlengo del Papa il dì 1. di Aprile del 1447. l'anno primo del pontificato di Niccolò V. si rileva, che erano addetti al servizio della cappella soli *dieci* cappellani cantori, e sono: Riccardo Herbare, Pietro Grossi capitis, Giovanni Hurtault, Giovanni Postel, Clemente La Gache, Giovanni de Viset, Pie-

mandra di porcelli, che grugniscono a tutta forza senza profferire però un suono articolato, non che una parola (165).

Ma via su; gli orrori testè riferiti non erano poi generalmente in uso. Alcune volte si trovan pur troppo scritte per disteso le intere parole, ed anche non istranamente adattate alle melodie. Ma che per questo? Non s'intendeva punto ciò che cantavasi. Lo studio degli artifizi introdotti nella musica, la loro vincolazione, il loro perpetuo intramezzamento, l'inseguirsi continuo delle *imitazioni*, i canoni strettissimi che vi trionfavano, dopo una ed anche dopo mezza battutta, l'incominciarsi a cantare dal fine, o dal mezzo ciò che un altro cantava dal principio (166), confondevano siffat-

tro Landrich, Pietro Frebert, Giovanni di Marsiglia, Luca Varner. Vero è, che Niccolò accrebbe cotal numero, ma non oltrepassò li dieciotto, siccome costa per un altro ruolo del medesimo card. di Aquileja. Quanto poi al valor musicale dei ridetti individui, io penso, che fossero eglino eccellenti nella esecuzione, siccome ragion vuol che si creda; ma nella estension delle cognizioni musicali, sia per riguardo alla parte didattica, sia per riguardo alla composizione, gli ho per molto deboli. Giacchè o la fama ne avrebbe traditi, occultando ingiustamente i loro nomi nella storia della musica, e non v'ha motivo per crederlo; o l'incendio sopramenzionato nel sacco di Borbone ridusse in cenere tutte le loro produzioni, che per mala sorte si dovrebbe senza fondamento supporre essersi trovate privativamente nel solo archivio della cappella; o i medesimi veramente non si distinsero, e contentaronsi di eseguire le opere del du Fay, dell'Ockeghem, e degli altri sopraccitati compositori.

(165) *Nicolaus Sum. Pont. V. cellam quam sumptuosissimam in pontificia, quae est in Vaticano, Deo Immortali erexerat, cum multis cantoribus replesset; et aliquando Dominicum (Capranica) percunctaretur post missam, tanquam de re honorificentissima facturus esset, quid ei de illo canentium choro videretur, respondit sacculum sibi porcellis plenum videri, audiri namque clamantium strepitum, sed nihil ex eo percipi.* Baptistae Poggii ad R. D. P. Cardinalem Papiensem Dominici cardinalis Capranicae, dicti cardinalis Firmani vita §. 18. apud Stephanum Balutium Miscellaneorum lib. 3. pag. 266. 289.

(166) *Della musica antica e della moderna* Dialogo di Vincenzo Galilei pag. 88. *Aveva in animo di discorrervi intorno a quell'altra pur ambiziosa vanità, di che questi nostri pratici fanno tanto schiamazzo: come di far cantare una o più parti delle composizioni loro intorno all'impresa, o arme di quel tale, a chi ne voglion far dono: ovvero in uno specchio, o per le dita delle mani: ovvero canterà una di esse il principio nell'istesso tempo che l'altra canta il fine, o il mezzo della medesima parte; et altra volta faranno tacere le note, e cantare le pose. Non contenti di questo, vo-*

tamente il suono delle diverse sillabe profferite insieme dalle diverse parti del concento che non si poteva affatto distinguere nè parola, nè senso. Pongono oggi i musici, così scriveva Cirillo Franchi (167) il 1549. ad Ugolino Gualteruzzi, *tutta la loro beatitudine in fare, che il cantore sia bene astretto alla fuga; e che nel medesimo tempo, che uno dice sanctus, dica l'altro sabaoth, e l'altro gloria tua, con alcuni urli, mugiti, gargarismi che sembrano più gatti di Gennajo, che fiori di Maggio.* E qui riflettasi opportunamente che quantunque una composizione sia artificiosa, ed imitativa, se le parti sono ben disposte, ciascuna nella sua proprietà, e si danno luogo a vicenda nella pronunziazion delle sillabe, si distinguono spiccatamente dall'orecchio le singole parole: e se inoltre il compositore dopo aver faticato alquanto gli uditori, riunisce le parti, e le fa profferire insieme alcune parole, con tanto maggior utile e diletto scolpisconsi allora e parole e senso di ciò che si canta. Ma nè l'uno nè l'altro di cotai riflessi curavansi punto nell'epoca di cui ragioniamo. Le parti, come si disse, erano sempre in battaglia accanita, e le sillabe delle parole elise a vicenda.

So, che la gentilezza de' miei lettori non dubiterà punto della verità del mio dire; io però non devo abusarne. Citerò volentieri testimonianze irrefragabili, non di moderni che parlino sull'altrui fede, ma di

gliono altri che si canti alcuna volta senza linee, su le parole, significando il nome delle note con le vocali, et il valore di esse con alcune stravaganti et bizzarre cifere caldee, o egitie: ovvero in vece di queste et quelle dipingono per le carte fiori, et frondi bellissime et diverse. Similmente dice alla pag. 82. *Non curan punto, che nell'istesso tempo cantando una di esse parti il principio delle parole, o in prosa o in versi ch' elle siano, canti un' altra non solo o il mezzo o il fine del medesimo; ma il principio o il mezzo, e talora il fine di un altro verso o concetto.*

(167) Il vescovo Cirillo Franco, o Franchi, morto in Roma essendo Commendatore ed amministratore dello spedale di s. Spirito in Sassia scrisse l'indicata lettera data di Loreto li 16. Febbrajo 1549. ad Ugolino Gualteruzzi: *sopra le improprietà delli musici moderni nelle loro composizioni delle messe, e canto ecclesiastico.* Trovasi questa lettera tradotta di spagnuolo in italiano nel lib. 3. pag. 216. delle lettere illustri stampate in Venezia per Aldo Manuzio il 1567. ed è anche riportata nell'operetta intitolata: *Difesa della musica moderna contro la falsa opinione del vescovo Cirillo Franco dell' anonimo D. B.*

persone intelligenti e contemporanee all'epoca di cui si ragiona. Giovanni Animuccia successore del Pierluigi nel magistero della basilica vaticana (168) nella dedica del suo primo libro di messe così la discorre (169), *Quantunque molte siano le composizioni solite cantarsi al di d' oggi ne' divini uffizi della chiesa che veggonsi lavorate con singolari artifizi, e che maravigliosamente dilettano con la loro soavità gli uditori: pur tuttavia da alcuni si desidera di ascoltarvi più chiaramente le sagre parole, per cui si accende la pietà de' cuori inverso Dio. Poichè sono esse costruite in maniera, che sembrano le parole piuttosto coperte dai giri delle voci, che adornate col canto.* Così l'Animuccia scriveva nel 1567; e chi oserà contradire ad una testimonianza di tanto peso? Che anzi giunge egli medesimo poco appresso ad affermare di essersi provato con ogni studio, onde rimediare a tanto sconcerto; ma che dovendo seguire l'uso del *genere attuale artifizioso di musica*, non vi era potuto riuscire, siccome aveva desiderato, e lusingavasi di esserne compatito da coloro, che conoscevano la difficoltà dell'impresa (170). L'altro scrittore da me scelto a confermare le mie parole si è Ippolito Baccusi maestro della chiesa cattedrale di Verona. Facendo questi imprimere l'anno 1594. il terzo libro di salmi, rende la seguente ragione dell' averli posti in

(168) Veggasi il cap. 8. della 1. sez. Il cap. 12. di questa 2. sez; e la nota.

(169) Ioannis Animuciae Magistri Cappellae Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Missarum Liber Primus: Amplissimo Ordini Canonicorum SS. Bas. Vatic. Dicat. Apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium, Romae Anno Domini 1567. *Etsi ex iis cantibus quibus ecclesia inter divina officia hodie utitur plurimi sint, qui singulare artificium praeseferant, suaque suavitate eos qui audiunt mirabiliter delectent: tamen hoc unum in illis a quibusdam desideratur, verba ut ipsa quibus populi erga Deum pietas continetur apertius audiantur: nam ut illi quidem sunt, non tam verba cantu exornari, quam flexionibus vocum obrui videntur.*

(170) Giovanni Animuccia nel luogo sopraccitato. *Quocirca horum hominum judicio adductus, has preces, et Dei laudes eo cantu ornare studui, qui verborum auditionem minus perturbaret, sed ita ut neque ab artificio plane vacuus esset, et aurium voluptati paululum serviret. Quod quoniam ut mihi erat in animo non sum consequutus, convenit iis qui me norunt, et qui musicae judicium facere possunt, rei difficultatem intueri, et mearum virium imbecillitati ignoscere.*

musica a quattro sole voci. *Se io*, dice (171) *mi fossi accinto a scrivere i salmi a cinque o a più voci, era certo che le parole non si sarebbero udite, rimanendo assorbite dallo strepito delle voci, siccome lo avevano già avvertito Adriano Willaert, Giacchetto di Berchem, Phinot, e Morales uomini di finissimo giudizio*. Così il Baccusi: sulle cui parole peraltro è da riflettere ch' egli poteva nel 1594. dottoreggiare a bell'agio, dappoichè il Pierluigi aveva additata ed appianata la via: che se avesse avuto per iscorta il solo finissimo giudizio di Adriano, di Giacchetto, del Phinot, e del Morales, ancor egli a simiglianza de'citati campioni non si sarebbe vergognato di porre in musica qualche messa col solo cenno delle prime parole.

Ora stando le cose circa la metà del secolo XVI. siccome le abbiamo fin quì dichiarate; ed essendo ridotta la musica ecclesiastica un insignificante concento per l'avviluppamento delle sillabe e delle parole, che non si udivano in maniera alcuna, io non istento a prestar fede ad Andrea Adami, il quale recò questa colpa appunto per l'unica ragione del bando, cui si voleva condannare la musica ecclesiastica, dicendo: *e benchè que' grandi uomini* (parla de' compositori che precedettero il Pierluigi) *fossero pieni di buone regole armoniche, erano così mal pratici nel mettere le parole sotto alle loro composizioni, che per la confusione di esse voleva proibirsi la musica, allorchè Giovanni Pier-*

(171) *Hippolyti Baccusii* (fu frate eremitano di S. Agostino) *Eccl. Cath. Veronae Musices Praefecti, Psalmorum qui a S. R. E. ut plurimum in vesperis decantantur*, Lib. 3. Veronae apud Franciscum Donnis 1594. *Quod superioribus annis psalmorum volumina duo quatuor vocibus concinnata in lucem ediderim, id fortasse plerisque mirum videri poterit, quod nunc animum induxerim tertium volumen praelo committere. Quibus ita responsum velim genus hoc compositionis psalmorum praecipue qui quatuor vocibus concinuntur, mihi magis placuisse, quam qui aut quinque aut pluribus constarent; cum (mea quidem sententia) hac ratione facilius quae introducuntur partes artificium aliquod indicare possint: eoque magis mea opinione hac delectabar, quo methodum hanc sequtos videbam in suis psalmis et magnificat Hadrianum Wilertum, Iachetum, Phinotem, et Moralem, Dii boni, viros quanto judicio praeditos! Noverant siquidem, si quis psalmos quinque aut pluribus concinnasset vocibus, fore, ut plus nimio in unoquoque versiculo immorando, auditores nimio tedio afficeret. Quid? evenire etiam, ut non ita facile verba percipi possent, nimio vocum strepitu implicita.*

luigi ec. (172). La quale opinione era stata già seguita da Antimo Liberati, che così si esprime (173): *Volendo il Papa riconfermare la bolla di Giovanni XXII. concernente la moderazione della musica nelle chiese, il Pierluigi fece conoscere che gli sconcerti, in vece di concerti, che frequentemente si sentivano nelle chiese, di musica e di parole, non era difetto dell'arte, ma degli artefici, e della loro imperizia.* Anche il Cresollio innanzi ai due nominati scrittori aveva accennato la cosa istessa; imperciocchè quantunque non ponga fra le accuse date alla musica il difetto delle parole, tuttavia afferma, che il Pierluigi compose a sostenimento della medesima alcune messe con tale temperamento, che vi s'intendessero apertamente tutte e singole le parole (174): *Missas ea temperatione composuit ut retineretur symphonia, et verba omnia plane, et liquido intelligerentur*: con che dà a divedere, che il non udirsi le sagre parole era veramente stata una delle accuse determinative alla riforma della musica. E per citare ancora uno scrittor più vicino all'epoca di cui ragioniamo, v'è l'*Accademico intronato*, che disse eziandio lo stesso (175): *nelle fughe lunghe ed intrecciate nasce una confusione, e zuffa di parole, onde non si sente nè periodo, nè senso: anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall'altra, il che agli uomini intendenti e giudiziosi dispiace: e poco mancò che per questa cagione non fosse sbandita la musica da santa chiesa da un sommo Pontefice, se da Giovan Palestrina non fosse stato preso riparo, mostrando d'esser vizio ed errore de' compositori, e non della musica; ed a confermazione di questo fece la messa intitolata Papae Marcelli etc.*

Per le quali testimonianze, e molto più convinto dalla verità dimostrata di cotale abuso, io porto opinione, che debba pur troppo collocarsi fra le ragioni per le quali si voleva sbandire la musica dalla chiesa il non udirsene le parole; che coloro i quali antecedentemente si erano

(172) Andrea Adami. *Osservaz. per ben regolare il coro della capp. pont.* pag. 170.

(173) Lettera di Antimo Liberati ad Ovidio Persapegi pag. 23.

(174) Ludovici Cresollii *Mystagogus* Lib. 3. Sect. 4. pag. 627.

(175) *Del suonare sopra il basso con tutti li stromenti di* Agostino Agazzari Armonico Intronato §. 16.

provati di rimediare per proprio consiglio a siffatto abuso, come Cipriano di Rore nelle sue musiche (176), il Vicentino (177), e lo Zarlino (178) ne' loro precetti, non avevan nulla concluso; onde il Pierluigi, come vedrassi a suo luogo, dovette porre a tortura i propri talenti, e patrocinare siffatta causa per quella parte che potevagli appartenere (179), ri-

(176) Cipriano di Rore maestro in s. Marco di Venezia fra il Willaert, e lo Zarlino circa il 1563. è stimato il primo de' compositori, che abbia adattato sufficientemente le parole alle note. Gio: Maria Artusi da Bologna nell' Op. *Delle Imperfezioni della moderna musica, ragionamenti dui*, Ven. 1600. alla pag. 19. gli rende siffatto onore. *M. Cipriano è stato giudicioso compositore, et ha dato gran lume a' pratici, et se io dicessi, che fosse stato il primo, che avesse incominciato ad accomodar bene le parole, et con bell' ordine, non direi bugia, essendo da suoi antecessori, et nel medesimo tempo molto in uso il fare de' barbarismi*. A me però dopo l' esame di moltissime opere non è lecito di opinare in siffatta guisa; ed affermo, che fin dal principio del secolo XV. tutt' i mottetti, le canzoni, i madrigali ec. avevan le parole benissimo disposte sotto le note: ed il guasto era solo nelle messe, nelle quali per lo più non usava di scriverle; ma in moltissime messe, che avevano le parole distese, vi erano sufficientemente adattate. Soggiungo poi che il non udirsi le parole dagli uditori proveniva non solo dal genere di musica fugato troppo strettamente; ma eziandio dalle altre stravaganze sovr'esposte; onde nasceva la riferita battologia di sillabe, e di parole, nella quale cadde sovente (e dicesi con tutto il rispetto del P. Artusi) anche Cipriano di Rore, cui in conseguenza al pari di Giovanni Animuccia debbe tributarsi l'elogio di aver voluto, ma di non esser riuscito all' intento, siccome avrebbe forse desiderato.

(177) D. Nicola Vicentino discepolo di Adriano Willaert, e collega di Cipriano di Rore nell' *Antica musica ridotta alla moderna pratica*; Roma appresso Antonio Barrè 1555. lib. 4. cap. 29. fog. 85. a tergo, tratta (benchè assai meschinamente) *del modo di pronuntiare le sillabe lunghe et brevi sotto le note; et come si de' imitare la natura di quelle*: e nel cap. 30. fog. 86. a tergo, dà le *regole di scrivere le parole sotto le note, che siano agevoli al cantante*. Le regole di per se stesse sono sufficienti, ma non impediscono la battologia.

(178) D. Giuseppe Zarlino discepolo di Adriano Willaert, e collega di Cipriano di Rore nelle *Istituz. Armon.* Ven. 1562. par. 4. cap 32. pag. 339. tratta, *In qual maniera le harmonie si accomodino alle soggette parole*. E nel cap. 33. pag. 340. reca *il modo che si ha da tenere nel porre le figure cantabili sotto le parole*. Dice ancor esso sufficientemente; ma non s' impedisce per questo la zuffa delle sillabe, delle parole, e de' sensi fra le parti del concento.

(179) Il Pierluigi non dovette occuparsi che del modo di disporre le parole, onde si udissero spiccatamente anche a fronte dell' armonico concento. Vi voleva l' autorità degli

cercando ne' tesori del suo genio la maniera di far sentire le parole ed il senso dell'orazione, senza dipartirsi dal genere attuale artifizioso di musica, lo che non era riuscito all'Animuccia, e senza privarsi di scrivere a cinque, sei, e più voci, come pur credette necessario di dover fare il Baccusi sull'esempio del Willaert, di Giacchetto, del Phinot, e del Morales; e così mostrare col fatto, che il non udirsi le parole ed il senso di ciò che cantavasi era difetto non della musica, ma de' compositori.

Capitolo IV.

Si esamina la terza ragione addotta da uno scrittore, come causa del bando cui voleva condannarsi la musica ecclesiastica: ed è la confusion clamorosa delle voci unite agli strumenti che rendeva la musica indegna affatto del luogo dell'orazione.

Il Doni giuniore esponendo le accuse contro della musica ecclesiastica, per cui doveva meritamente essere sbandita da' sagri tempii, le appone di aver accoppiato le voci con gli strumenti, onde ne veniva una confusione, un romore, un chiasso indegno affatto del luogo dell' orazione (180); *quando magna vocum ac instrumentorum confusione omnia personabant*. Per venire in chiaro di cotal supposto reato, e perchè i lettori possano imparzialmente giudicare fra me che lo nego, ed il Doni che lo asserisce, io credo pregio dell'opera di premettere le notizie seguenti.

Sull'esempio di Salomone, che *fecit sibi cantores, et cantatrices, et delicias filiorum hominum* (Eccl. 62. v. 8.) si cantò e suonò per diporto in tutt'i secoli ogni maniera di strumenti alle corti de' sovrani (181). Si

ecclesiastici superiori per inibire efficacemente la mescolanza del *diversi diversa orant*, e la unione di parole, fossero sagre, fossero profane, o latine, o di lingue moderne nelle parole della liturgia.

(180) Jo. Bapt. Doni *de praestan. musicae veteris*. Florentiae typ. Massae, 1647. pag. 49.

(181) Chi bramasse erudirsi su cotale articolo può vedere le storie di musica del P. Martini, del Dottor Burney, e del P. Gerberto; le Opere del Doni giuniore; e l' *Essai*

cantava, e si suonava insieme per sollazzo dalle liete brigate, e da' bagattellieri come in tutti i tempi, così anche nell' epoca vicina a quella di cui parliamo, siccome ne fanno testimonianza il Boccaccio nelle *Novelle* (182), ed il P. Passavanti nello *specchio di vera peniten-*

sur la musique ec. Tuttavia per non lasciare digiuno affatto il lettore, recherò le parole di *Aïgrado* scrittor del secolo VII. (*Acta SS. Ord. S. Bened. d'Achery*, et *Mabillonii saec. 2. par. 2. an. Xti* 698. *pag.* 1048. *Videsis etiam Acta SS. Bollandi To. 2. Febr. pag.* 348.) nella vita di S. Ansberto abbate di Fontanelle, e poi Vescovo di Roano dedicata ad Hiltberto successore immediato nella stessa abbazia di S. Ansberto, ed immediato predecessore di S. Baini, che fu poi vescovo tarvennense, il più antico, per quanto io ne sappia, di coloro che hanno illustrato in varii secoli il mio attico cognome. Racconta Aïgrado, come il giovane Ansberto essendo cancelliere alla corte di Clotario nel sentire le belle musiche eseguite consuetamente alla presenza del re, tutto a Dio si rivolgeva, e del divino amore infiammavasi: *Eo tempore, quo sceptra regni francorum gubernabut Hlotarius filius Hlodovei regis ..... san. rec. ecclesiae rotomagensis antistes Ansbertus virtutibus clarùs, ac sacerdotio dignus a patre nomine Siwino in aulam regis perductus ... ubi positus ... cum coram rege et principibus consueto more diversa musicae artis instrumenta in chordis, et tibiis audiret personantia, ajebat sibi: o bone conditor, quale erit te diligentibus canticum indeficiens in coelestibus audire angelorum, quamque suave ac delectabile sanctorum choris concinentibus, et laudes tibi creatori indeficienter personantibus, si tantam mortalibus praebes industriam ut peritia artis, ac suavitate cantilenae provocent animos audientium, ut te Deum creatorem omnium devote collaudent!* Gli strumenti che di que' tempi erano in uso, per quanto può raccorsi dalla vita di Carlo Magno scritta da Aymerico de Peyrato (*du Gangii Glossar. Latin.*) erano la *Baudosa* di molte corde; i *Corni*; il *Coro* con due corde; i *Taborelli*; la *Cabreta*; la *Lira*; la *Tibia*; l'*Arpa*; la *Rebeca*; la *Rota*; la *Cetra*; il *Salterio*; e lo *Scacaro*, o *Scachordo*: e forsi anche la *Viella*, *etc.*

(182) Il Boccaccio nel *Decamerone*, che scrisse dopo la peste di Firenze del 1348. ad ogni principio e fine di giornata introduce la *Fiammetta* con la viuola, e *Dioneo* con il liuto, che accompagnano il canto o di una canzone, o di una stampita, o di una ballatetta di taluno, o di tal' altra della lieta comitiva, aggiugnendovi anche talvolta le risposte a *Coro* di tutta la brigata sullo stesso accompagnamento di liuto, e di viuola. Massime però nella *Novella* 7. della decima giornata reca una nobilissima testimonianza di tale accoppiamento. *Nel tempo* (così quivi si legge) *che i franceschi di Cicilia furon cacciati, era in Palermo un nostro fiorentino speziale, chiamato Bernardo Puccini, ricchissimo uomo, il quale d'una sua donna senza più aveva una figliuola bellissima, e già da marito. Ed essendo il re Pietro di Raona* (Pietro III. di Aragona divenne signor di Sicilia nel 1276.) *signor dell'isola divenuto, faceva in Palermo ma-*

za (183). E non per altra ragione, se non perchè le parole, o canzoni che si cantavano accompagnate col suono (ossia perchè si cantava e suonava insieme) furono dette dagli antichi scrittori italiani *suono*, divisano gli accademici della crusca (184) che la spezie di poesia lirica in rima comunemente di quattordici versi di undici sillabe, per essere breve composizione fosse denominata *sonetto*.

Usò ancor nelle chiese fin da' secoli più remoti il suono insieme

ravigliosa festa co' suoi baroni : nella qual festa armeggiando egli alla catalana, avvenne, che la figliuola di Bernardo, il cui nome era Lisa, da una finestra, dove ella era con altre donne, il vide, correndo egli, e sì maravigliosamete le piacque, che una volta ed altra poi riguardandolo, di lui ferventemente s' innamorò . . . Per la qual cosa avvenne, che crescendo in lei amor continuamente .. infermò . . ed aveva eletto di più non poter vivere. Ora avvenne che offerendole il padre di lei ogni suo piacere, le venne in pensiero, se acconciamente potesse, di volere il suo amore, ed il suo proponimento, prima che morisse, fare al Re sentire, e perciò un dì il pregò che egli le facesse venire Minuccio d'Arezzo. Era in que' tempi Minuccio tenuto un finissimo cantatore, e sonatore, e volentieri dal re Pietro veduto. Il quale, Bernardo avvisò, che la Lisa volesse per udirlo alquanto e sonare e cantare : perchè fattogliele dire, egli, che piacevole uomo era, incontanente a lei venne : e poichè alquanto con amorevoli parole confortata l' ebbe, con una sua vivuola dolcemente sonò alcuna stampita, e cantò appresso alcuna canzone . . . Minuccio partitosi, ritrovò un Mico da Siena, assai buon dicitore in rima a quei tempi, e con preghi lo strinse a far la canzonetta, che segue : Moviti amore, e vattene a Messere ec. *le quali parole Minuccio prestamente intonò d' un suono soave e pietoso, siccome la materia di quelle richiedeva, ed il terzo dì se n' andò a corte, essendo ancora il re Pietro a mangiare. Dal quale gli fu detto, che egli alcuna cosa cantasse con la sua vivuola. Laonde egli cominciò sì dolcemente, sonando, a cantar questo suono, che quanti nella real sala n' erano, parevano uomini adombrati, sì tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare.*

(183) Giacomo Passavanti domenicano morto li 15. Giugno del 1357. nell'op. intit. *Lo specchio di vera penitenza,* Venez. Marinelli, 1586. pag. 115. dice: *Questi così fatti predicatori, anzi giullari, e romanzieri, a' quali concorrono gli uditori, come a coloro, che cantano de' paladini, che fanno i gran colpi pur con l' archetto della vivuola, ec.*

(184) Nel Vocabolario degli accadem. della crusca al vocab. *Suono* si legge: *suono, per le parole, o canzoni, che si cantano in sul suono . . . Tav. rit. Udendovi sonare, io dico, che voi siete Mess. Tristano di Cornovaglia per cui il suono fu trovato da prima (cioè le parole ch' e' cantava). Dalla qual voce suono creder si può, che venga sonetto per esser breve composizione.*

ed il canto, quantunque non mai vi si sostenne costantemente. La introduzione delle profane melodie richiamò sovente la vigilanza de' pastori a sbandire autorevolmente siffatto accoppiamento; onde più e più volte trovansi nelle medesime chiese fino al secolo X. ora esclusi affatto gli strumenti, ora ammessi e lodati. Non dissimile fu eziandio questa alternativa ne' secoli susseguenti. Aëlredo Abbate di Reverby (185) scrittore del secolo XII. dolendosi, che a suo tempo era nelle chiese giunto all'eccesso l'abuso degli strumenti uniti al canto, ne mostra l'usanza. Giorgio Codino Curopalata scrittor del secolo XV. nel trattato *degli uffizi del palazzo e della chiesa di Costantinopoli* afferma, che colà avevasi per costume di cantare, e sonar gli strumenti (186). Quanto però

(185) Aëlredus abbas Rievallis in Anglia mortuus circa an. 1166. Lib. 2. *Speculi Charitatis* cap. 23. (To. 23. Bibliot. PP. Lugd. pag. 118.) *Ad quid illa vocis contractio, et infractio? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit, et incidit. Nunc vox stringitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur, aliquando virili vigore deposito in faemineae vocis gracilitate acuitur, nonnumquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur, et retorquetur .... Stans interea vulgus sonitum follium, strepitum cymbalorum, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur: sed lascivas cantantium gesticulationes, meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur; ut eos non ad oratorium, sed ad theatrum, nec ad orandum, sed ad spectandum aestimes convenisse. Nec timetur illa tremenda majestas cui assistitur; nec defertur mystico illi praesepio cui ministratur; ubi Christus mystice pannis involvitur, ubi sacratissimus ejus sanguis calice libatur, ubi aperiuntur caeli, assistunt angeli, ubi terrena caelestibus junguntur, ac angelis homines sociantur, etc.*

(186) Georgii Codini Curopalatae, *de Officialibus Palatii Constantinopolitani; et officiis magnae Ecclesiae, Franc. Junius in latin. serm. transtulit, notis illustravit, et recens lacunas non exiguas ope MS. Palat. Bibliot. Augustae, et Seileranae supplevit*, Commelin. 1596. *Item studio Jac. Gretseri ex Soc. Jesu, Parisiis*, Cramoisy, 1625. cap. VI. de die festo Natalis Christi: *Simulatque igitur conspicuus factus est imperator, psaltae illico canunt versum polychronion, atque his psallentibus imperator abiens osculatur sanctas imagines... Postquam autem absoluti sunt hymni quos ante diximus, omnes et psaltae et lectores canunt* Diuturnum faciat Deus, etc. *imperatori, cum adoraturus in ecclesia venit, munusque mutuum recepturus. Deinde ascendit imperator in oratorium, et statim advenit totus imperatoris clerus cum suis vestibus quas ante diximus, et consistunt ante flammeola. Inter haec autem, clerum, inquam, et illa*

all'Italia, come è certo per testimonianza di S. Tommaso, che nel suo secolo XIII. erano affatto sbanditi gli strumenti dalle chiese (187); così sembra, che a' tempi dell'Alighieri (il quale incominciò a scrivere il suo poema innanzi al 1302. anno in cui fu condannato all'esilio, e lo compì innanzi alla morte di Arrigo Imperatore seguìta nel 1314.) sembra dissi, che per que'versi soprarriferiti:

Quando a cantar con organi si stea,
Ch' or sì, or nò, s' intendon le parole;

si udisse talvolta ancor quì in alcuna chiesa cotale accoppiamento di canto insieme e di suono.

Intanto l'arte del contrappunto artifizioso ebbe il suo compimento, ed il canto ecclesiastico incominciò tra 'l fine del secolo XIV. ed il principio del secolo XV. a sfoggiare per la moltiplicità delle parti, e per la varietà delle armonìe. Si cantarono da per tutto le nuove composizioni puramente vocali: e gli strumenti non più curati in veruna chiesa si dovettero contentare unicamente delle corti dei magnati del secolo, e del sollazzevole trattenimento di liete brigate (188).

quoque flammeola stant omnes qui dicuntur paegniotae, puta (Grets. *nempe*) *tubicines, buccinatores, anacaristae* (Grets. *tympanistae*) *et surulistae, iique soli: nam ex minutioribus instrumentis ne unum quidem adesse solet... Simulatque autem* (*imperatoriae fores*) *apertae sunt, et imperator solus est conspicuus, statim canunt psaltae:* Diuturnum etc. *sonantibus instrumentis* (Grets. *resonantibus organis*) *quae diversa sunt, ut diximus. Ac psaltae quidem ubi cantaverunt*, Diuturnum, etc. *silent: instrumenta vero personant ad multam usque horam, etc.*

(187) S. Thomas Aquinas 2. 2. quaest. 91. art. 2. *Instrumenta musica, sicut citharas, et psalteria non assumit Ecclesia in divinas laudes, ne videatur judaizare.* Et in respon. ad object. 5. *Hujusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur bona dispositio. In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum: tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per hujusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas: tum etiam quia hujusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant.*

(188) Buonamente Aliprando Poeta mantovano, che al principio del secolo XV. scrisse rozzamente in terza rima l'*Aliprandina*, o sia la cronaca della città di Mantova (Mu-

Finalmente circa la metà del secolo XVI. ossia all' epoca precisa, di cui parliamo, incomincia ad udirsi, che per le grandi chiese non es-

ratori *Antiquit. Ital. med. aev.* T. 5. pag. 1066.) ne accerta, come alla corte de' Gonzaghi v'avevano ben *quattrocento sonatori*:

Tutte le robe sopra nominate
Furono in tutto trent' otto e trecente
A buffoni sonatori donate (cap. 36. terz. 1.)
I bei fatti e la gran piacevolezza
Otto giorni la Corte si durare
Tornieri, giostre, bagordi facìa,
Ballar, cantar, e sonar facean fare.
Quattrocento sonator si dicìa
Con buffoni alla Corte si trovoe.
Roba, e denari donar lor facìa.
Ciascun molto contento si chiamoe.
Così li grandi come li minori
Partì ciascun; a casa sua tornoe. (cap. 39. V. anche cap. 81.)

Quasi altrettanti sonatori sappiamo essere stati ai servigi delle corti dei Visconti, de' Malatesta, degli Sforza, e dei signor della Scala, e massime di Can Grande I. il quale gloriandosi di essere il comune rifugio di tutti gli uomini, o per nascita, o per imprese, o per sapere famosi, che per sinistre vicende costretti fossero ad abbandonare la patria, assegnava loro e appartamenti, e servidori, e laute mense imbandite, cui sempre voleva, che andasse congiunto il piacere di armoniche sinfonie, siccome è noto tanto per la *Storia di Milano* di Bernardino Corio scrittore del secolo XV. quanto per la *Cronaca* di Sagacio Gazata del secolo XIV. (Muratori *Scriptor. rer. Italic.* vol. 18.). Non minore era il numero de' sonatori, che vi aveva di que' tempi anche in Roma, fosse per diporto de' magnati, fosse per le popolari festività, come può vedersi, fra le altre memorie, nell' antica relazione, quantunque supposta (V. Lodovico Beccadelli, *Vita del Petrarca*) che sotto il nome di Sennuccio del Bene fu pubblicata l' anno 1549. delle solennissime feste nella coronazione del Petrarca, laureato per le mani di Orso Conte di Anguillara Senator di Roma nel Campidoglio, il giorno stesso di Pasqua 8. Aprile 1371. fra gli applausi di tutto il popolo romano, e fra il corteggio de' più ragguardevoli signori.

Si serviva eziandio la corte romana di grandi orchestre per la celebrazione di alcune più solenni funzioni. Di fatto la coronazione de' sommi Pontefici solennizzavasi non solo con giostre, e tornèi, che non sono di questo luogo; ma con bande militari, e con ogni maniera di strumenti noti alla corrente stagione. Mi contenterò di far nota questa costumanza con alcuni versi tratti dalla coronazione di Bonifazio VIII. creato sommo Pontefice

sendo sufficiente l'armonia di sole quattro parti, si può scrivere a due e tre cori; e se piacesse, si potrebbero accoppiare anche gli strumenti

li 23. Decembre 1294. nel conclave tenuto in Napoli, e coronato solennemente in Roma li 2. Gennajo 1295. versi, che furono scritti da Giacomo Gaetano degli Stefaneschi (V. la not. 352. all'an. 1300. e la *Illustraz. del Sigil. della Garfagnana* di Gius. Garampi pag. 82.) testimonio di vista, che fu poi dallo stesso Bonifazio creato Cardinale della S. R. C. (Bolland. *Acta Sanctor. Maii* To. 4. die 19. Maii). *Opus metricum Jacobi Cardinalis S. Georgii ad Velum Aureum de Electione, et Coronatione S. D. Bonifacii Papae VIII.*

Lib. 2. cap. 1. pag. 466. vers. 125.
Atque audire TUBAS, vocum confundere pulsus.
Lib. 2. cap. 2. pag. 469. vers. 198. seq.
. . . . sed juncta BICORNIX
Ut festo clarere die, possetque triumphis
Fecerat.
Lib. 2. cap. 3. pag. 470. vers. 310. seq.
Progrediens princeps Lateranum summus in orbe
Appulit; haud phrygium, mitram sed vertice gestans,
Pondere confectus nimio. Tunc coetus ovantum
Ac si festa patris caperent exordia, pompas
Ostentant, ludosque novant, clanguntque TUBARUM
Aera, repercusso laterum per concava flatu.
At LITUI stridere vices, et CYMBALA strident:
TYMPANA congeminant sonitum, nec verbera tunsa
Discunt ferre gradum, tibi sed CORNUBIA substant
Quae digitis commota canis. Ciet ergo juventam
Cornipedumque animos extollit BUCCINA clangens
In stadium, etc.

Il fanatismo però della moda non contento di recare e bande, e suoni, e canti nella sagra coronazione de' sommi Pontefici, gl' introdusse perfino nei concistori, che mai non si tenevano dal Papa, se non fra lo strepito degli strumenti: il quale abuso, quantunque riprovabilissimo, passò dall' epoca di cui ragioniamo all' età seguenti; e fu dopo alcun secolo, come improprio ed indecente sia alla qualità delle persone, sia alla grandezza degli affari, finalmente abolito da s. Pio V. Così lo afferma il Laderchi (*Annales Eccles. ab an.* 1566. *ubi Odoric. Raynaldus desinit auct. Jac. de Laderchio Faventin. Congr. Orat. Praesbyt. Tom.* 22. *ad an.* 1566. *num.* 33. *pag.* 12.). *Ut opere autem comprobaret, quae verbis prompserat, et ad ecclesiasticam primaevam gravitatem cuncta revocaret, morem illum in primis abstulit Pius, quod, quoties summus Pontifex car-*

alle voci (189). Sembra che questo progetto, o per la felicità delle prove che lo avevan preceduto, o per il plauso guadagnato dal primo, che seguinne l'invito, fosse da parecchi compositori adottato: i quali nello scrivere la musica vocale posero ogni cura di adattar l'impostatura di ciascuna delle parti del concento ad una o più specie di simili strumenti, onde potessero le loro produzioni o cantarsi con le sole voci, o suonarsi co'soli strumenti; o si potesse eziandio accoppiar in esse a maggior concento le une con gli altri. Di fatto un cotal Giovanni Domenico da Nola maestro della SS. Annunziata di Napoli stampò nel 1575. un volume di motteti sagri a cinque e sei voci, composti in siffatta guisa (190). Il P. Ippolito Baccusi maestro della cattedral di Verona fece imprimere in

dinalium collegium cogebat, musicis instrumentis consistorium personaret; qui nempe fastus, et prophanum nescio quid redolere, nec personarum decori, et majestati congruere, nec seriam eodem in loco rerum tractandarum honestatem decere arbitratus est; quare penitus inolitam eam consuetudinem abrogavit. Che anzi tanto erano in uso li sonatori di strumenti nel palazzo pontificio, che al dir di Cosimo Bartoli (Ragionam. Accadem.) riportato dal Berardi (Ragionam. Music. Dialogo 2. pag. 90.) un cotal Giulio da Montana vantandosi col suono di un *arpicordo* di tirare a se, e d'invaghire qualsivoglia distratta ed occupata persona, fu messo alla prova nell' anticamera di Clemente VII. mentre alcuni prelati erano in un' altra stanza intenti a negozii gravi e di premura, e realmente in pochi istanti li costrinse a correre al suono. Il quale sperimento, che oggi per niun modo non si permetterebbe in siffatto luogo, di quella stagione non sorprese nè per la stravaganza, nè per l'ardimento; essendo cosa ben frequente l'avervi delle musiche strumentali: siccome praticavasi in tutte le altre corti di Europa.

(189) *Nelle chiese et altri luoghi spatiosi et larghi la musica composta a quattro voci fa poco sentire, ancora che siano molti cantanti per parte, nondimeno et per varietà et per necessità di far grande intonatione in tali luoghi, si potrà comporre messe, psalmi, et dialoghi, et altre cose da sonare con varii stromenti mescolati con voci; et per far maggiore intonatione, si potrà ancora comporre a tre chori*. L'antica musica ridotta al moder. prat. di D. Niccola Vicentino, Roma per Antonio Barrè 1555. lib. 4. cap. 28. pag. 85.

(190) *D. Joannis Dominici juvenis a Nola Magistri Cappellae Sanctissimae Annuntiatae Neapolitanae, Cantiones, vulgo Motecta appellatae, quinque et sex vocum, viva voce, ac omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, quam novissime editae liber primus. Venetiis, apud Joseph. Gulielmum* 1575. *Dicat. Illustrib. DD. D. Alvinae de Piccholominibus, D. Joanni Bapt., ac Francisco Siscare ejus filiis: Neapoli, prid. Non. Februar.* 1575.

Venezia nel 1596. tre messe ad otto voci; e nel 1597. i salmi pe' vesperi da potersi eseguire similmente o dalle sole voci, o da' soli strumenti, o da quelle insieme e da questi (191). E così il P. Girolamo Bartei aretino dette alle stampe il primo, ed il secondo libro delli concerti a due voci, accomodati per suonare con qualsivoglia strumento (192). A quali può aggiugnersi l'opera intitolata: *Fantasie, e Ricercari a tre voci accomodate da cantare e sonare per ogni instrumento, composte da mes. Giuliano Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci composti da lo eccellentissmo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo. Venez.* 1549. E di questo genere appunto si erano le musiche, onde i lucchesi irreligiosamente profanavano nell'epoca in cui siamo, i sagri tremendi uffizi della settimana santa: contro le quali reclamò dapprima indarno il vescovo Alessandro; ma avendo quindi ricorso al sommo Pontefice S. Pio V. ne ottenne un breve in data dei 4. Aprile 1571. che perpetuamente le sbandì. *Nuper non sine magno animi nostri dolore intelleximus* (così quel santo Pontefice) *in ista civitate, cujus episcopatum geris abusum quemdam valde detestabilem irrepsisse, exquisitissimas omnis vocum instrumentorumque generis musicas in ecclesiis per hebdomadam sanctam adhibendi: ideo etc.* Vedasi anche l'enciclica di Benedetto XIV. per l'anno santo del 1750. §. 11.

Che anzi Giovanni Maria Artusi somministra un forte argomento a far credere, che tutt' i buoni compositori dopo la metà del secolo XVI. scrivessero con siffatta avvertenza. Perciocchè parlando de' concerti (193) che

(191) *Hyppoliti Baccusii Eccl. Cath. Veronae Musicae Magistri Missae tres tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu commodissimae, cum octo vocibus, Venet. ap. Ricciardum Amadinum* 1596. *Hyppol. Baccusii Eccl. Cath. Veronae Musices Praefecti Psalmi omnes qui a S. Rom. Ecclesia in Solemnitatibus ad Vesperas decantari solent cum duobus Magnificat, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimi, cum octo vocibus; nunc primum in lucem editi. Venet. ap. Ricciar. Amadin.* 1597.

(192) *Il primo, e secondo libro delli concerti a due voci del M. R. P. F. Girolamo Barthei aretino dell' Ord. di S. Agostino accomodati per sonare con qualsivoglia stromento con la parte continua per l'organo: Opera undecima. Roma* 1618.

(193) *L' Artusi; ovvero delle imperfetioni della moderna musica; Ragionamenti dui del R. P. D. Gio. Maria Artusi da Bologna, Venezia* 1600. Ragionamento 1. *An-*

solevano fare tanto con le voci, quanto con gli strumenti le zittelle di s. Vito in Ferrara, e precisamente di quelli, che per le nozze di Filippo III. re cattolico con Donna Margarita d'Austria congiunti da Clemente VIII. li 13. Novembre del 1598. fecero udire alle loro Maestà, entra a discutere quali cose si ricercano ad un buono e ben unito concerto; e risponde al numero 6. *debbesi avvertire nella scelta delle composizioni, che non basta, che siano fatte al proposito degli stromenti, et delle voci, ma che siano uscite dal valente pratico, come quelle del Sig. Claudio, di Costanzo Porta, Andrea Gabrielli, Giannetto Palestrina, Iacomo Gastoldi, Benedetto Pallavicino, Ruggero Giovanelli, Giovanni Maria Nanini, et altri, che sono, e sono stati eccellenti.* Per le quali parole si conosce ad evidenza, che tutt' i buoni e famosi maestri, che fiorirono dopo la metà del secolo XVI. (i più de' quali mai non composero espressamente i ricercari per gli strumenti) accomodarono le parti de' loro concenti anche nelle materie sagre, onde suonar si potessero. E se io mal non mi appongo, esaminando con avvedutezza alcune messe di Iusquin del Prato, che servì in Francia Luigi XII., e quindi Ercole I. Duca di Ferrara; e le messe che dedicò a Leone X. Giovanni Mouton maestro alla corte di Francesco I. ec. debbe onninamente aversi per certo, che fin dal principio del secolo XVI. le composizioni vocali ecclesiastiche de' maestri delle corti fossero lavorate in maniera da potersi eseguire eziandio per diporto co' soli strumenti. E quindi dovette nascere la non curanza delle parole, di cui nel cap. antecedente si è ragionato, abuso adottato ancora da altri per vile risparmio di fatica. E questa in fine si era la cagion verace, per cui tante famose composizioni vocali nate di là da' monti al loro scendere in Italia perdevano tosto e fama, e vita: che se avevan la sorte di far-

dette la sposa li 16. al monastero di s. Vito per ascoltare quel concerto, che da tanti e diversi musici dell' Italia et fuori è universalmente celebrato... arrivata S. Maestà al luogo determinato e solito per il concerto, essendo ogni cosa quieta s' udirono con tanta soavità e dolcezza d' harmonia cornetti, tromboni, violini, viole bastarde, arpe doppie, leuti, cornamuse, flauti, clavicembali, e voci in un tempo stesso, che propriamente ivi pareva che fosse il monte di Parnasso, e il paradiso istesso aperto, et non cosa umana.

si udire in qualche brigata di sonatori sopra gli strumenti risalivan tosto al grido primiero: la qual cosa, quasi fosse un misteso eleusino recava comunemente non poca maraviglia, siccome lo attesta il Galilei (194): *Maravigliansi poi*, così egli, *alcuni pur di pregio, che la più parte delle cantilene d'oggi facciano migliore udire ben sonate che ben cantate, non si accorgendo, che il fine di esse è l'essere comunicate all'udito col mezzo degli artifiziali, et non de' naturali strumenti*: cioè dire, che siffatte composizioni erano prette sinfonie, o come allora appellavansi, *ricercari*, cui per il plauso onde il pubblico avevale gradite si erano sottoposte le sagre parole, affin di poterle così ripetere eziandio nelle chiese, ove non ancora aveva luogo il suono degli stromenti: che perciò ben sonate producevano un ottimo effetto; laddove, quantunque fosser ben cantate, cadevano quai miserabili vittime nella battaglia delle sillabe, delle parole, e de'sensi. E talvolta nemmen potevano eseguirsi dal coro per l'estensione di ciascuna delle parti del concento, cui si solevan dare perfino quindici, sedici e più corde, siccome può vedersi segnatamente nelle messe di Iusquin del Prato (195).

(194) Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino *della musica antica*, *et della moderna*, in Fioren. appresso Giorgio Marescotti 1581. pag. 87.

(195) Non furon poi tanto ritenuti i compositori del secolo XV. siccome pur ci vorrebbero far credere parecchi scrittori, che, limitandosi ad una ristretta estensione in ciascuna delle parti del concento, si astenessero dall' usare le note *tagliate* sopra o sotto le consuete cinque righe. Iusquin del Prato si servì di tai note fino all' abuso: i di lui predecessori, ed i comtemporanei ne usarono non di continuo, ma sovente, come l'ho osservato in più libri MSS. del nostro archivio musicale. Questa estensione così esorbitante mostra sempre più chiaramente, che composizioni siffatte erano composte propriamente per gli strumenti, e che per seconda idea vi eran sottoposte le parole. Quindi il sopraccitato Artusi (*delle imperfetioni della moder. mus. ragionam. 1. num. 2.*) avvertiva non esser buone tali composizioni per i concerti, ossia per eseguirsi accoppiate con gli strumenti, perciocchè trovate ancora alquante voci fornite di cotanta estensione non era presumibile che tutt' i cantori di un coro intero potessero essere sufficienti a disimpegnarsi; e così o per le grida di alcuni, o per le voci soffogate di altri il concerto mai non sarebbe stato unito e dolce ad udirsi. Li compositori del secolo XVI. si contentarono di dare alle parti minore estensione: tuttavia (tolto il mio Pierluigi che mai non oltrepassò in veruna parte la nona, o al più la decima corda) azzardarono di quando in quando anche le dodici, le tredici, le quindici corde e più; nello scriver le quali

Questo metodo introdotto circa la metà del secolo XVI. siccome abbiamo veduto, di accoppiare gli strumenti alle voci, eseguendosi tanto da quelli, quanto da queste le stesse quattro, cinque, o più pre-

altri si servivan delle note tagliate, oltre le cinque righe; ed altri alla foggia del canto gregoriano o cambiavano la riga alla chiave, o sostituivano una chiave all'altra: e così non avevan d'uopo di note tagliate. Al qual proposito mi rammento un ridevole aneddoto degno di più chiara memoria. Era ancor giovine il P. Gio. Battista Martini da Bologna Min. Conv. (contava gli anni 26.) quando, dedito com'era allo studio de' canoni, avendone risoluto uno di Giovanni Animuccia posto in una delle cantorie della s. Casa di Loreto, inviollo a D. Tommaso Redi di Siena maestro di quel santuario. Appariscono in questo canone tre parti: due sono da risolversi; e il Martini regolarmente le sciolse: la terza, cioè la base, è scritta parte in chiave di contralto, e parte in chiave di basso, avendo quindici corde di estensione. Il Redi non fu contento della risoluzione del Martini, perciocchè non avendo mai veduta una parte in due chiavi, credette che quivi fosse l'enimma, onde con infinito stento accozzò una stravagante risoluzione, per cui mise a soqquadro il canone dell'Animuccia, e la diresse al Martini. Questi spedì tosto ad Ottavio Pitoni maestro in S. Pietro in Vat. e ad Antonio Maria Pacchioni in Modena la sua, e la risoluzione del Redi; i quali approvata quella del Martini, riprovarono l'altra. Incominciò quì una lizza musicale, in cui il vecchio Redi non voleva cedere *per fas*, e *per nefas* al giovine Martini: questa volta però Entello fu vinto da Darete. Il Martini con una dissertazione molto erudita, cui premise una lettera ad un anonimo in data dei 24. Ottobre 1733. turò finalmente la bocca al maestro lauretano, mostrandogli eziandio con esempi impressi, l'uso de' cinquecentisti di scrivere una parte sotto due chiavi, come del *Levendre Antuacense* presso il Glareano; di *Gio. Maria Nanini* nel secondo ed ottogesimo terzo dei cencinquantasette contrappunti sopra il canto fermo, intitolato *la base di Costanzo Festa*; del Fattorini nelle parole della *Rodinella* (a 5. voci) *ed ella cangia piede e muta voglia*; del Soriano nel quadragesimoprimo, quadragesimoquinto, e settuagesimonono canone dei centodieci canoni ed obblighi fatti sopra il canto fermo dell'*Ave maris stella*; del Finech nel lib. 3. dei canoni; del Viadana nel canone *Da pacem Domine*; e del Banchieri nel madrig. *Lauretta viso d'oro*, e nella *Pazzia Senile*: i quali autori dando molta estensione ad alcuna parte del concento, in luogo di servirsi delle note tagliate, come pur fecero altrettanti, scrissero quella parte sotto diverse chiavi: e così quietossi tanto litigio che arse dal Settembre del 1732. fino all'Ottobre del 1733. siccome può vedersene la narrazione MS. nella bibliot. dell' Eccell.ma Casa Corsini alla Longara sotto il titolo *Controversia fra il P. M. F. Gio. Battista Martini, ed il Sig. D. Tommaso Redi da Siena maestro di capp. di Loreto*. Veggansi anche le *memorie storiche del P. M. Giambattista Martini* scritte dal P. Guglielmo della Valle. Napoli pel Simoni 1785. pag. 40.

cisissime parti del concento richiedeva, a dir vero, molto studio e profondità ne' maestri: perchè composizioni siffatte potessero rendere il medesimo buon effetto o solamente sonate, o solamente cantate, o sonate insieme e cantate. L' umana astuzia presto rinvenne il mezzo, onde porre al coperto l' insufficienza della moltitudine dei compositori. Furono sollecitati con alti elogi i sonatori ad imitare il valor de' musici nel contrappunto estemporaneo: ed eglino riusciti fortunatamente alla prova, incominciarono nella stessa seconda metà del secolo XVI. a suonare componendo *alla mente* sopra il *basso* della composizione, che i cantori insieme eseguivano.

A chiarire questa nuova seconda foggia di unione di canto, e di suono convien sapere che nella musica puramente vocale il comporre *alla mente*, ossia cantando comporre estemporaneamente una o più parti sopra una data melodia di canto gregoriano fu stile antichissimo. Il Doni giuniore (196) ne assegna l'origine fra il duodecimo, ed il decimoterzo secolo. A me sembra che possa risalirsi anche al fine del secolo nono: imperciocchè Hucbaldo (o Hugbaldo) monaco elnonense, peritissimo musico, collega nelle scuole di Reims di Remigio altissiodorense nell' Enchiriade di musica (197) parla dei terzetti, e dei quartetti composti sopra il canto

(196) *Tertius gradus ecclesiastici cantus adiecisse videtur concentum, quem vocant extemporaneum* (*contrappunto a mente*) *in quo super dictiones, sive syllabas, antiphonasque, earum potissimum, quae ad introitus pertinent, chorus symphonetarum variis consonantiis, secundum cujusque partes, ut vocant, saltuatim quodammodo, accinit, grato quidem auribus murmure, sed parum, ita me Deus amet, apto ad sententiarum expressionem. Ejus origo inter duodecimum, ac trigesimum* (leggasi *decimumtertium*). *Christi Domini saeculum, ut adparet, incurrit; nec tam publicae auctoritati, quam privatae musicorum licentiae tribuenda*. Io. Bapt. Donii Dissert. *de musica sacra recitata in Academia Basiliana prid. Kal. Maj. an.* 1640. inter opp. ejusdem Donii Tom. 1. pag. 275.

(197) Hugbaldi Monaci Elnosensis *musica enchiriadis* a cap. 10. ad 14. de *symphoniis*. Item: *Scholia* Enchiriadis de arte musica part. 2. *de symphoniis*. Extant in Op. *scriptores ecclesiastici de musica sacra coll. a Martino Gerberto*; Typ. San-Blas. To. 1. pag. 159. seqq. Item pag. 184. seqq. Meritano di esser riferite le parole del P. Gerberto nella prefazione: *VII. Sequuntur in collectione nostra Hucbaldi monachi elnonensis opuscula de musica. Primus is forte est inter omnes antiquos tam graecos quam*

piano di consonanze perpetue or di quinta, or di quarta, or di ottava: onde non vi aveva certamente bisogno di scrivere siffatte composizioni, essendo sufficientissimo a tal'uopo il solo libro corale: e perciò potevano dirsi, ed erano di fatto composizioni alla mente. Così altri più artifiziosi contrappunti *alla mente* di quelli di Hucbaldo insegnò nell'arte del canto misurato Francone (198) scrittor dell'undecimo secolo: ed altri ne inse-

latinos, qui aliquid scripserit de musica polyphona, quam harmonicam vocamus ex concentu plurium vocum ac diversarum consonantiarum. Sed melothetis nostris stomachum moverem, si iis hic aliquid adderem, quae hac de re jam ex Hucbaldo excerpta dedi lib. 3. cap. 1. de cantu, et musica sacra. Ejuscemodi nimirum Hucbaldi in hanc rem sunt praecepta immediata consonantiarum quartae, quintae, et octavae consecutione, quam musurgi nostri omnino exclusam ex concentu harmonico volunt: dum econtra Hucbaldus totum artificium diaphoniae suae, ut vocat, seu organi in mera puta hujusmodi consonantiarum perfectarum consecutione ponit . . . . Hucbaldus mortuus est an. 930. E notisi, che questo contrappunto alla mente di Hucbaldo non rimase già occulto nel monastero di S. Amando, ma dovette essere comunissimo e in Francia e in Italia: perciocchè non solo Guido aretino scrivendo in Pomposa circa cento anni dopo la morte di Hucbaldo lo riporta con le stesse regole nel cap. 18. del *Micrologo*, quantunque lo chiama *duro: superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis*; presso Gerberto nel luogo cit. To. 2. pag. 21. (vedi anche Zarlino *suppl. music.* lib. 1. cap. 3. pag. 21); ma eziandio il Pont. Giovanni XXII. nella riforma della musica ordinata da Avignone, volle che si tornasse ad usare questo preciso contrappunto alla mente di Hucbalbo, come dirassi nella not. 204.

(198) Il maestro Francone (chiamato or di Parigi, or di Colonia, or Inglese, or Italiano) scrittore dell'XI. secolo, è il più antico che ne rimanga, il quale abbia trattato della musica misurata. Nella di lui opera intitolata *ars cantus mensurabilis* (apud Gerbert *script. eccles. de mus. To.* 3. *pag.* 1.) v'ha quanto basta a dare la completa idea di ciò che alla formazione del perfetto contrappunto si richiede: addita cioè la *doppia lunga*, la *lunga perfetta*, e l'*imperfetta*, la *breve* e la *semibreve*: dichiara i *punti*, le *pause*, i *tempi*, e le *legature* delle note: divide le consonanze in *perfette*, *imperfette*, e *medie* (come la quarta); e comparte anche le dissonanze in due classi *perfette* ed *imperfette* cioè comportabili, ed incomportabili di posta dall'umano orecchio. Giunto finalmente al cap. XI., e seg. *de Discantu et ejus speciebus* presenta le regole necessarie a chi *quadruplum vel quintuplum facere voluerit.* Dissi poi, esser Francone il più antico scrittore rimastoci della musica completamente figurata: poichè egli stesso nel cap. 3. *de modis cujuslibet discantus* mostralo chiaramente riportando i sentimenti delle differenti scuole: *modus*, così esprimesi, *est cognitio soni, longis brevibusque temporibus mensurati. Modi*

gnarono dopo la metà del secolo decimoterzo Elia di Salomone chierico di s. Asterio (199) ed il famosissimo Marchetto di Padova (200). Dei *contrappunti alla mente* de' suoi dì si lagnava Giovanni de Muris (201) circa

autem a diversis diversimode numerantur, et ordinantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem, nos quinque; quia ad hos quoque omnes reducuntur. E nel cap. 4. *de figuris sive signis cantus mensurabilis*, dice: *figura est representatio vocis in aliquo modorum ordinatae; per quod patet, quod figurae debent signare modos, et non e contrario, quemadmodum quidam posuerunt.*

(199) Eliae Salomonis clerici de sancto Asterio petrigoricensis dioecesis in Gallia, *Scientia Artis Musicae*, quem libellum scripsit an. 1274. ad Gregorium X. summ. Pont. in curia romana. Veggasi anche il cap. 30. *Rubrica de notitia cantandi in quatuor voces* ap. Martin. Gerbert *script. eccles. de mus. Tom.* 3. *pag.* 57.

(200) Due sono le opere di Marchetto di Padova, nelle quali trovansi le regole per i contrappunti estemporanei: il *Lucidarium in arte musicae planae* scritto nell'anno 1274. o, come divisa il Tiraboschi *Stor. della Letter. Ital. Tom.* 5. *lib.* 2. *pag.* 205. nell' anno 1324. e dedicato a Rainero da Orvieto vicario generale in Romagna di Giovanni Conte di Gravina figliuolo del re di Gerusalemme e di Sicilia Carlo II. (V. Muratori, *Antiq. Ital. med. aevi.* vol. 3. pag. 876.) il qual Rainero secondo Martino Gerbert *Monit. ad Lucid. Marchetti de Padua Tom.* 3. *Scriptor. eccles. pag.* 64. fu Rainero II. Principe di Monaco famoso paladino nell'esercito del rid. Carlo II. e di Roberto di lui figliuolo. L'altra opera si è il *Pomerium in arte musicae mensuratae*, ch'ei nominò al Re Roberto figlio del menzionato Carlo, il quale salì sul trono di Gerusalemme e di Sicilia dopo la morte di suo padre, o sia dopo il 1309. Si avverta, che Marchetto stesso in più luoghi candidamente confessa di essersi giovato dei lumi comunicatigli dal P. Fra Sifante di Ferrara Domenicano, filosofo e musico. Veggansi presso Gerbert *scrip. eccles. de mus.* To. 3. alle pag. 65. 80. 83. e segg. i *Trattati* 1. 5. 6. del Lucidario; e pag. 178. e segg. il lib. 3. *Pomerii de musica mensurata, et de his quae tractantur in ea in quantum in eis surgat diversimoda harmonia.*

(201) G. G. Rousseau nel dizionario di musica, voc. *Discant*, dopo aver detto, *Discant, ou déchant c'étoit dans nos anciennes musiques, cette espèce de contrepoint que composoient sur le champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le tenor ou le basse*; riporta il seguente lamento del buon maestro de Muris, di cui vantasi altrove di aver letto interamente lo *speculum musicae* (V. *musique*): *J'ai eu le courage de lire presque entier son traité de musique intitulé, speculum musicae*: ecco le parole del de Muris: *Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione .... Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur: iste est, inquiunt, novus discan-

il 1320; e perciò nella *somma* si studia d'insinuarne altri più regolari (202). Il Pontefice Giovanni XXII. nel decreto dato da Avignone l'anno 1322. proibì onninamente i moderni contrappunti alla men-

tandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt il intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! O mala coloratio! Irrationabilis excusatio! O magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O! Si antiqui periti musicae doctores tales audissent discantatores, quid dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, et dicerent: non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversaris, scandalum tu mihi es; o utinam taceres! Non concordas, sed deliras, et discordas.

(202) Veggasi presso Martino Gerberto *script. eccles. de mus.* To. 3. pag. 239. il cap. 24. *de Polyphonia* nell' op. intit. *summa musicae* del dottor Giovanni de Muris per alcuni parigino, per altri normando, per il Gesner inglese, e per il Buontempi perugino: opera cui confessa egli stesso di avere scritto sulle traccie de' trattati antichi e moderni di musica, e massime di Oddone abb. di Clugny, di Guido d'Arezzo, di Elia Salomone, e di Ermanno Contratto. Nel cap. citato leggonsi i seguenti versi per fare il contrappunto sul libro, o sia estemporaneo, o alla mente:

Pars tenet una notam, pars altera concinit apte,
Et placet hoc auri multa dulcedine captae.
Vel canit utraque pars discors concorsque sodali;
Organicum genus hoc dicas modulamine tali:
Inde triplex cantus triplici modulamine crescit,
Non quia tres cantant numero majore tumescit;
Vel pars prima notam reticet, binaeque sequentes
Conveniunt varie, sed primae convenientes.
Vel canit organice prior, et cantum triplicando,
Non differt, nisi per claves, cantumque gravando.
Est pro quadruplici cantus modulamine quartus,
Nec praemissorum quisquam fit in ordine tantus.
Attamen in triplici magis est cautela canoris,
Dum canit organice pars quaeque, magisque laboris.
Pars prior in gravibus canit, altera cum diapente,
Tertia, quarta duplex diapason addit neque lente.

te (203), e permise soltanto nelle feste solenni l'uso di quei già praticati nel secolo nono (204). A fronte della proibizion pontificia il contrap-

Tertia respondet primae, sed quarta sequenti,
Talia non cantet, nisi cantans mente libenti.
Et pausent pariter, pariter finire notati.
Et nos hunc librum sumus hic finire parati.

Si può anche vedere presso Gerberto nel luogo citato pag. 306. il trattatello *de discantu, et consonantiis*, che trovasi dopo le questioni sopra le parti della musica dello stesso de Muris; e l' *Ars discantus data a magistro Iohanne de Muris abbreviando*, pag. 312.

(203) *Nonnulli novellae scholae discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves, et minimas ecclesiatica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis, et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant; adeo ut interdum antiphonarii, et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant quos non discernunt, imo confundunt: cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensionesque temperatae plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur, ad invicem obfuscentur: gestis simulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim, inquit frustra ipse Boëtius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur, et frangitur.*

Hoc ideo dudum nos, et fratres nostri correctione indigere percepimus: hoc relegare, imo potius abjicere, et ab eadem ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quocirca de ipsorum fratrum consilio districte praecipimus, ut nullus deinceps talia, vel his similia in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel cum missarum solemnia celebrantur, attentare praesumat. Si quis vero contrafecerit per Ordinarios locorum ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis vero per Praepositos, vel Praelatos suos, ad quos alias correctio et punitio culparum, et excessuum hujusmodi, vel similium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab officio per octo dies auctoritate hujus canonis puniatur. Extravag. comm. lib. 3. tit. 1. de vita et honest. clericor. cap. unic. *Docta SS. PP. decrevit auctoritas.*

(204) *Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive sollemnibus in missis, et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae, et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: Sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat; et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur: maxime cum hujusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos*

punto alla mente moderno pur si sostenne: e nella cappella medesima pontificia usavasi in tutte le feste già fin dal principio del secolo XV. sotto il vocabolo di *canto piano maggiore* (205).

Nel secolo XVI. quando tutt' i cantori, siccome è noto, erano insieme compositori, questo contrappunto alla mente non solo pose in mostra tutt' i possibili artifizi, ma in brevissima ora oltrepassò i confini della moderazione: non si contentò più di adornare il solo canto piano; volle aggiugnere melodie a melodie anche nella *musica figurata*; e così divenne impertinente, ridevole, e da porsi totalmente in oblio. D. Nicola Vicentino si studiò di rilevare esattamente i principali difetti soliti commettersi nei contrappunti alla mente sopra il canto fermo, affine di rendere siffatta maniera di composizione più regolare, e gradevole (206): le sue

torpere non sinant. Extrav. comm. lib. 3. tit. 1. de vita et honest. clericor. cap. unic. *Docta SS. PP. decrevit auctoritas*. Veggasi la nota 197.

(205) Possono vedersi presso Martino Gerberto *script. eccles. de mus.* to. 3. pag. 382. e 385. i. cap. 5. e 54. della costituzione del collegio dei cappellani cantori apostolici, ove si nomina il *canto piano maggiore*, ed il *contrappunto sul libro*. Si vuole poi aggiugnere, che nel nostro archivio v' ha un lacero antichissimo frammento MS. di costituzioni della cappella salvato fortuitamente nell' incendio di Borbone, che servì di norma ed autentica testimonianza di molte prerogative godute dal nostro collegio, per la nuova collezione di costituzioni epilogate sotto Paolo III. ove si legge, che i nuovi candidati dovevan subire l' esame sul *canto fermo*, e *figurato*, ed anche sul *contrappunto estemporaneo*, o *alla mente*; ed in molte solennità dell' anno vi si dice, ora doversi cantare *in cantu plano majore*, ora *in cantu plano contrapuncto*.

(206) Merita di esser riportato il seguente ragionamento del Vincentino, contenendosi in esso fra le altre balocaggini la notizia delle *ostinazioni* nel ripetere sempre una data melodia sopra il canto fermo, tanto se formasse armonia, quanto se discordasse; abuso insoffribile, e che fu in voga anche per molto tempo dopo gli avvertimenti del Vicentino nell' opera intitol *L'antica mus. ridotta alla moderna prat.* lib. 4. cap. 23. *Modo di comporre alla mente sopra i canti fermi*, pag. 83. *Il cantar alla mente sopra il canto fermo nelle chiese, fa buono udire quando i compagni sono ben concertati, et che tutte le parti tengono i suoi termini cioè che i soprani facciano i suoi passaggi, et i contralti e tenori sopra il basso che sarà il canto fermo, et ogni parte dee osservare i suoi ordini. . . . Si usano molti modi di cantare alla mente sopra i canti fermi, et alcuni cantano a due voci, et come ritrovano una ascendenza, ò discendenza di quattro o cinque*

cure però furono gittate al vento. Lo Zarlino non tardò di correggere que' musici, che gloriavansi di comporre alla *sprovveduta*, ossia alla mente, una nuova parte nelle composizioni a più voci di musica figurata: ei pretese, che ciò non si dovesse eseguire che nelle sole composizioni a due voci, aggiugnendovene estemporaneamente una terza; e dette saggie regole da seguirsi, e propose belli esempi da imitarsi (207):

voci fugano per sesta et per quinta così all' insù, come all' ingiù, per grado che fa brutto sentire, perchè il bel procedere del contrappunto è di dare più consonanze che si può sopra una nota, et quel modo di fugare per sesta et quinta non ha varietà alcuna nè di consonanze, nè di gradi; perchè il cantante ripresenta all' oditore sempre le medesime consonanze antedette con quelli gradi medesimi, et tal modo non si dee usare, sì per le ragioni sopradette, sì perchè è tanto comune a ognuno, et non è moderno. Ancora fra alcuni non moderni usano le fughe saltando di quarta all' insù, et di terza all' ingiù continuamente, con questi due per molte note seguendo, passano d' ottava in quinta, et di quinta in ottava senza variare alcune consonanze nè gradi, et ancora di quinta in terza, et di quinta in sesta, et di terza in quinta; et questo modo ha un poco più consonanze, et più varii gradi, nondimeno perchè ritornan sempre le medesime consonanze et gradi, non è troppo moderno, et è manco male. Alcuni altri fanno cantar nelle chiese a tre voci sopra il canto fermo il soprano tutto in decime, et uno canta di mezzo con osservatione di non far mai due imperfette: questo modo di cantare è facile da osservare, et perchè si sente tante decime par che non diletti troppo, nondimeno è manco male che non sono quegli ordini sopradetti. Ancora sono alcuni altri, che fanno certi contrapunti rinforzati con alcune ostinazioni di dire sempre un passaggio sopra un canto fermo con tanta mala gratia di armonia, che attendono più presto a tener conto di quella ostinazione et di quel passaggio, che di armonia alcuna: tal pratica non è buona nè utile per il coro, et da camera non val niente. Sicchè il contrappunto vuole esser leggiadro con qualche grazia di bel modo, et di belli passaggi accompagnati dall' armonia, perchè il fine della musica è dilettare a gli orecchi con l'armonia, et tali modi d' ostinazione di passaggi sono difficili da imparare, et sono poi privi d' armonia: adunque tali ostinazioni di passaggi perche non sono utili, lo scolare non si dee affaticare in quelli. Et se vorrà dar opera di cantar alla mente sopra il canto fermo, cantando a due voci, non dee mai passare al più dodici voci, o di sotto, o di sopra, perchè la estremità in un duo non riesce, come fanno alcuni, che spesso vanno alla quintadecima, et la lontananza posta in un duo non è grata.

(207) Zarlino *Istituz. armon.* par. 3. cap. 64. pag. 258. *Sogliono alle volte i dotti Contrapuntisti, quando si canta alcuna cantilena a due voci, aggiungere alla sprove-*

ma che perciò? Tutto fu inutile a rattenere il pessimo gusto degli scioli esecutori, i quali avendo fra le mani una vera scempiaggine, la rivestirono di novelle foggie più strane. Li fratelli Nanini (208), Rocco

duta elegantemente una terza parte, di maniera che fanno udito il concento a tre voci. Onde io, per non lassare alcuna cosa indietro, che sia utile, et di qualche onore in quest' arte, ho deliberato, oltra l' aver mostrato il modo, che si ha da tenere nel comporre a tre voci diverse sorti di contrappunti, di mostrare il modo che si avrà da tenere, volendosi esercitare nel cantare cotal parte in cotal maniera. Et questa impresa ho pigliato volentieri: conciosia che alle volte ho udito alcuni, non dirò sciocchi, ma presuntuosi affatto et arroganti, che per dare ad intendere, che sono in ciò molto valorosi, et suffizienti, si pongono a volere eziandio passare più oltra: imperocchè non solamente si contentano di voler fare una terza parte sopra cotali cantilene, ma di più, sopra qualunque altra cantilena, se fosse bene a dodici voci, vogliono aggiungere una terzadecima parte. La qual parte fanno, facendo solamente contrappunto sopra il basso senza vedere alcuna delle altre parti; et spesso si vagliono di una lor regola, la quale hanno per un bel secreto di porre la parte che aggiungono, lontana dal basso per una terza, o veramente per una decima: et per tal modo danno ad intendere alli sciocchi, come sono loro, et che non intendono più oltra, che fanno miracoli. Ma quanto ciò sia ben fatto, lassarò giudicare a ciascuno, che ha qualche giudizio: essendo che, quando queste lor parti aggiunte si vedessero scritte nel modo, che le cantano, oltra che da i periti della musica si odono le cose, che fanno contra l' arte, se bene non sono in scrittura, si scoprirebbono mille errori, che fanno contro le regole comuni, et si vederebbono esser piene di infinite dissonanze, con quel che segue in detto cap. intitol. *Quel che si dee osservare, quando si volesse fare una terza parte alla sproveduta sopra due altre proposte*. Ov' è degno di esser osservato il bel *duo* di Iusquin a soprano e contralto, cui lo Zarlino ha aggiunto per esempio di *contrappunto alla sprovveduta*, o *alla mente* un secondo contralto ed un basso, amendue ricavati eccellentemente sopra le stesse fughe, e gli stessi andamenti.

(208) Nella biblioteca dell' eccellentissima casa Corsini alla Longara si conserva un prezioso frammento scritto l' anno del Signore 1619. alli 5. di Ottobre di pugno d' Orazio Griffi cappellano cantore pontificio, ed ottimo compositore, contenente le *Regole di Gio. Maria, e di Bernardino Nanini per fare contrappunto a mente sopra il canto fermo*. Questo frammento imperfetto da amendue i lati incomincia alla pag. 51. e termina alla pag. 114. D. Girolamo Chiti maestro della proto-basilica lateranense avendolo nelle mani ne regalò copia al P. Martini che lo cita nel *Saggio fondam. prat. di Contrappunto par. 1. pag.* 58. e nel Tom. 1. della *Storia della Musica* nell' *Indice degli Autori*.

Rodio (209) Antonio Brunelli (210) ed Adriano Banchieri (211), i quali dipoi nuove cure si presero di questo genere di composizione estemporanea, faticarono molto, e profittarono poco.

Divenuto pertanto comunissimo il contrappunto alla mente circa la metà del secolo XVI. tanto sopra le melodie del canto piano, quanto sopra le composizioni della musica figurata; furono invitati anche i sonatori di strumenti a provarsi all' impresa. La novità non dispiacque. Ed ecco il passaggio dalle prove all'esecuzioni, dalle private accademie alla musica nelle chiese. I compositori non ebbero più d'uopo di misurarsi nello scrivere la musica vocale. Le cure dello Zacconi di precisare l'estensione, e la natura di ciascuno strumento al paragone dell' estensione e della proprietà delle umane voci (212) si giudicarono del tutto inutili. Cessò l'incomodo di far trascrivere tutte le parti del concento. Un solo esemplare della parte grave di quella composizione, che

(209) Di Rocco Rodio a me sembrano assai più efficaci ed istruttivi gli *Esempii* a 3. voci, di quello che siano le *Regole*: siccome può vedersi nella di lui opera intit. *Regole per far contrapunto solo e accompagnato nel canto fermo*, Napoli, 1626.

(210) *Regole, e dichiarationi di alcuni contrapunti doppi, utili alli studiosi della musica, e maggiormente a quelli che vogliono fare contrapunti all' improviso, con diversi canoni soprà un sol canto fermo di* Antonio Brunelli maestro di cappella del duomo di Prato, in Firenze presso Cristofano Marescotti, 1610.

(211) *Esempio di componere varie voci sopra un basso di canto fermo, che faccia con le parti in mano effetto di vago contrapunto alla mente, del* P. D. Adriano Banchieri bolognese monaco olivetano, Venezia pel Vincenti, 1613.

(212) Il P. Lodovico Zacconi da Pesaro agostiniano nella *Prattica di Musica* impressa in Venezia presso Girolamo Polo nell' anno 1592. al fine del lib. 4. impiega diciannove capitoli sopra *la convenienza, et divisione de tutti gli istrumenti musicali*. Quivi ei parla delle trombe, tromboni, cornetti bianchi, cornetti negri, corno torto, fifari, fagotti coristi, fagotti non coristi, cornamuti, dolzaine, doppioni, cornamuse, sordoni, flauti, organi, claviorgani, regali, arpicordi, clavicimbani, cethare, spinetti, viuole da braccio, viole da gamba, violette piccole, viole di mezzo, viole ordinarie, lire, lironi, arciviolate lire, violini, arpe, e leuti. Finalmente nel cap. 56. ultimo di questo trattato, e dell' opera, reca in note l' estensione precisa dei corni bianchi e negri, dei violini, dei fifari, delle dolzaine, del corno torto, dei cornamuti torti, del fagotto corista, del trombone, dei flauti soprani, dei flauti tenori, e dei flauti bassi, delle viole soprani, delle viole tenori, e delle viole bassi, dei doppioni soprani, dei doppioni tenori, e dei doppioni bassi.

doveva eseguirsi, era sufficiente, purchè i sonatori ghiribizzandovi sopra a loro capriccio accompagnassero lietamente i cantori. *Eh!* Scrisse a comun giustificazione de' compositori Agostino Agazzari (213) *eh! Se si avessero ad intavolare e spartire tutte le opere, che si cantano fra l'anno in una sola chiesa di Roma, dove si fa professione di consertare, bisognerebbe avere maggior libreria d'un legale*. Finchè la moderazione fu guida de' sonatori si comportò il nuovo metodo. La manìa però di distinguersi rovinò ben presto ogni cosa. In luogo di concerti, divennero le musiche orrori di sconcerto: fra i sonatori, ed i cantori si accese una scandalosissima lizza: ciascuno studiavasi di com-

(213) *Augustini Agazzari harmonici intronati Sacrarum Cantionum quae binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae lib. 2. Opus 5. Mottectorum, Venetiis*, 1609. Quivi l'Agazzari premette un lungo discorso *del sonare sopra il basso con tutti li stromenti, e dell'uso loro nel conserto*. Eccone alcun saggio. §. XIII. *Li stromenti che si meschiano con le voci variamente per ornare, et abbellire, e condire il conserto devono con varietà di bei contrappunti fiorire e render vaga la melodìa. Perciò chi li sona deve saper molto contrappunto per comporre nuove parti, nuovi e variati passaggi: fra gli altri nel leuto stromento nobilissimo non si deve diminuire dal principio al fine, come fanno stoltamente alcuni, ma ora con botte e ripercosse dolci, or con passaggi larghi, or con belle gare e perfidie ripetendo e cavando le medesime fughe in diverse corde e luoghi, con lunghi gruppi, trilli, et accenti, intrecciando le voci, senza offendersi l'un l'altro, dandosi tempo, per dilettare gli uditori, e non far come il passerajo, tutti in un tempo, a chi può più gridare*. §. XVI. *Il suonar sopra il basso è stato messo in uso, 1. per lo stile moderno di cantar recitativo, e comporre in questo stile ultimamente trovato, imitando il ragionare con una o poche voci, come sono l'arie moderne di alcuni valent' uomini, e come al presente s'usa assai in Roma ne' conserti, non è necessario far spartitura o intavolatura, ma basta un basso. 2. Per comodità, e per liberarsi dall' incòmodo di sonar d' intavolatura a veder tante parti, cosa incomodissima, e molto più venendo occasione di consertar all' improviso. 3. Per la quantità e varietà d' opere che sono necessarie al conserto: poichè se si avessero ad intavolare e spartire tutte le opere che si cantano fra l' anno in una sola chiesa di Roma, dove si fa professione di consertare, bisognerebbe all' organista* (Il maestro di cappella serviva di que' tempi nelle chiese minori anche da organista, e la battuta si portava dal più anziano dei cantori presenti) *aver maggior libreria d' un legale, e perciò a molta ragione si è introdotto simil basso, tanto più che chi suona non deve far sentire le parti come stanno, mentre si suona per cantarvisi, e non per suonar l' opera come sta*, ec.

parire il più valoroso; e così tutt' insieme rappresentavano un campo rotto in battaglia. Si divisò di rimediare a tanto male, notando co' numeri, e co' segni del b *molle*, del ♯ *diesis*, e del ♮ *quadro* gli accordi simultanei della composizione vocale, e la lor successione (214); ma

(214) Agostino Agazzari fu uno de' primi, che insinuassero ai compositori il metodo di segnare nel *basso* i *numeri*, e gli *accidenti musicali*. Ecco le sue parole nel *discorso del sonare sopra il basso con tutti li stromenti*. §. IV. *Chi vuol sonar bene sopra il basso* 1. *deve saper contrappunto*; 2. *deve sapere sonar bene il suo stromento*; 3. *deve aver buon orecchio per sentire li movimenti, che fanno le parti infra di loro*. §. V. *Non si può dar determinata regola di sonare l' opere dove non sono segni alcuni, conciossiachè bisogna obedire la mente del compositore, la quale è libera*. §. VI. *Non potendosi dar regola ferma, bisogna valersi dell' orecchio*. *Per trovar poi il modo facile di fuggir intoppi, e sonar l' opera giusta si userà così: sopra le note del basso si segneranno coi numeri quelle consonanze o dissonanze che vi sono applicate dal compositore, così*, ♯, b ♮: 5. 6 - 6. 5 - 4. 3 - 7. 6 *ec. quale prima, e quale poi*. §. VII. *Se le consonanze sono naturali del tono, non si pongono accidenti, altrimenti si pongono: il segno accanto la nota è per la nota, quello che è sopra, s' intende della consonanza*. §. VIII. *Tutte le cadenze o mezzane o finali vogliono* 3. *magg; chi la segna, e chi nò, è meglio porvi il segno, ec.* Anche Adriano Banchieri insegnò lo stesso nella *moderna pratica musicale prodotta dalle buone osservationi degli antichi musici all' atto pratico delli compositori moderni*, *Venezia*, 1613. dicendo alla pag. 214. *Fia bene con le osservazioni di questi quattro esempietti apprendere quel modo, che acquistar si può nello spartir le compositioni di tanti peregrini ingegni, che scaturiscono al giorno odierno, i quali con accidenti di* ♯ *e* b *molli, et numeri aritmetici hanno ridotto il basso continuo ad una perfettissima spartitura di tutte le parti, ec.* Prima però del Banchieri e dell'Agazzari aveva date le medesime regole Alessandro Guidotti nell' imprimere in Roma il 1600. la *Rappresentazione di anima e di corpo posta in musica da Emilio del Cavaliere*, dicendo negli avvertimenti: *Li numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare, significano la consonanza o dissonanza di tal numero, come il* 3. *terza, il* 4. *quarta, e così di mano in mano. Quando il* ♯ *diesis è posto avanti o vero sotto di un numero, tal consonanza sarà sostentata, et in tal modo il* b *molle fà il suo effetto proprio. Quando il diesis posto sopra le dette note non è accompagnato con numero, sempre significa decima maggiore, ec.*

Moltissime poi sono le composizioni da me vedute con i numeri, e con gli accidenti di ♯, b, ♮. nel basso per norma dei sonatori: eccone alcune. La sopramenzionata *rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio del Cavaliere (massime nei cori a 5. e 6. voci). *Le veglie di Siena, o vero i varii humori della musica moderna* di Orazio Vecchi a 3. 4. 5. 6. voci *composte e divise in due parti piacevole, e grave*, in Venez. ap. Angelo

in que' covaccioli di serpi tutto cangiossi in veleno; onde si videro costretti i compositori di curare il male con l'amputazione. Imposto silenzio ai sonatori, incominciarono i maestri sul principio del secolo XVII. a scrivere la parte a ciascuno degl' istrumenti, la quale servisse d' introduzione al canto, di riposo ai cantori nel mezzo, e di clausula in fine; siccome vedesi in molte composizioni così fatte di Emilio del Cavaliere (215)

Gardano 1604. - *Il festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena; genio al terzo libro madrigalesco con 5. voci, et opera a diverse diciottesima* di Adriano Banchieri bolognese *sotto novello stile hora dato in luce*, in Venezia ap. Riccardo Amadino 1608. Augustini Agazzari *Sacrarum cantionum* 2. 3. 4. *voc. lib.* 2. Venetiis, 1609. - *Carro di fedeltà d' amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli et insieme, con aggiunto d' arie a una, due, e tre voci*, posto in musica dal Sig. Paolo Quagliati, Roma, 1611. - *Compieta a sei voci con tre tenori, concertata all'uso moderno, con il basso continuo per l'organo, et con un altro basso particolare per lo maestro di cappella, e per sonare sopra esso il violone accompagnato con altri instrumenti* di D. Romano Micheli romano maestro di cappella nella cattedrale di Concordia opera 4., Venezia, 1616. *ec.*

(215) Io tengo Emilio del Cavaliere nobile romano per un genio grande, ed uno de' principali restauratori della musica vocale unita al suono, checchè siasi dell' invenzione fattane contemporaneamente in Firenze da Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, da Giulio Caccini romano, da Vincenzo Galilei, da Giacomo Peri, da Giacomo Corsi, e da Ottavio Rinuccini, tutti amicissimi del Cavalieri, il quale attualmente trovavasi in Firenze come ispettor generale sopra gli artisti. Abbiamo già citato più volte l' opera del Cavalieri intit. *rappresentazione di anima e di corpo* eseguita solennemente nel Febbrajo del 1600. in Roma nell' oratorio di S. Maria in Vallicella, in cui rilevammo esservi i cori vocali accompagnati dagli strumenti con contrappunto alla mente. Ora torniamo a notarvi alcuni *terzetti* preceduti, e seguiti dal suono espressamente per gli strumenti composto. Al qual proposito eccone eziandio le parole del Guidotti editore dell' opera: *Il piacere, con li due compagni* (interlocutori dell' azione drammatica) *sarà bene, che abbiano stromenti in mano, et si suonino i loro ritornelli. Uno potrà avere un chitarrone, l' altro una chitarrina alla spagnuola, e l' altro un cimbaletto con sonagline alla spagnuola, che facci poco romore, partendosi poi mentre suoneranno l' ultimo ritornello*. Gli stessi riflessi (lo che dee sommamente notarsi) hanno luogo anche nelle pastorali poste in musica antecedentemente dal medesimo *del Cavaliere*, cioè: *il Satiro* rappresentato nel 1590. alla presenza delle Sereniss. Altezze di Toscana; *la disperazione di Fileno* rappresentata nello stesso anno in accademia privata; ed *il giuoco della cieca* eseguito con ammirazione e plauso generale nel 1595. alla presenza dei

di Agostino Agazzari (216) di Domenico Allegri (217) di Gio. Francesco Anerio (218) di Girolamo Kapsperger (219) di Camillo Cortellini (220)

cardinali di Monte, e Mont' Alto, e del Sereniss. arciduca Ferdinando. La poesia delle quali tre pastorali, come pure della rappresentazione ridetta fu composta, conforme all' intenzione del Cavalieri, dalla virtuosissima Laura Guidiccioni ne' Lucchesini Gentildonna lucchese.

(216) *Dialogici concentus senis octonisque vocibus ab Augustino Agazzario harmonico intronato nunc primum in lucem editi. Opus decimumsextum. Venetiis apud Ricciardum Amadinum*, 1613. L'Agazzari instancabile perfezionatore della musica vocale unita al suono, in molte delle sue opere dice di essere *maestro di musica nel collegio Germanico Ungarico di Roma*: in altre afferma di essere *maestro del seminario romano*; e nella dedica a *D. Roberto Cennini de' Salamandri* dell' opera sopraccitata, si gloria di essere nato in Siena. *Accedit alterum non parvi momenti, quod Cenninorum familia inter patritias, ac praecipuas senenses familias jam diu floruit, quapropter rite mihi et patriae consultum erit, si te meum civem, ejusque alumnum aliqua grati animi significatione recolerem: quid plura? nonne ambo nati in celeberrima intronatorum cucurbita? qua te vidi multoties, tota admirante academia, per flumina eloquentiae, per mare ipsum poesis feliciter natando revolvi ad portum honoris, et gloriae? munus itaque libenter excipito. etc.*

(217) *Modi quos expressis in choris fecit Dominicus Allegrius Romanus musicae praefectus in basilica liberiana, Romae* 1617. ove si veggono fra gli altri un Solo di soprano *cum fidibus*, *con sordelline* (così chiamavansi di quella stagione): un duetto di tenori *cum totidem fidibus*, ed un solo di basso *cum fidibus*, tutti composti alla foggia indicata di sopra.

(218) *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette, et otto voci concertati, composti dal rev. D. Gio. Francesco Anerio romano, e fatti imprimere da Oraz. Griffi capp. cant. pont. in Roma per Gio. Battista Robletti il* 1619. Veggasi il *Dialogo a 6. voci del figliuol prodigo, e la conversion di S. Paolo a 8. voci*, ove trovasi un *combattimento con voci et instromenti*, degno di essere ammirato anche dopo due secoli.

(219) Fra le molte opere strumentali di Girolamo Kapsperger merita distinta menzione riguardo al nostro intento *l'Apoteose, o consagrazione de' santi Ignazio Lojola, e Francesco Saverio rappresentato da nobili giovanetti nel collegio romano nelle feste della loro canonizazione l' anno* 1622.

(220) *Messe concertate a otto voci di Camillo Cortellini, detto* il Violino, *musico dell' illustrissima Signoria di Bologna, accademico filomuso*, in Venezia app. Aless. Vincenti 1626. Quivi nella prefazione leggesi fra le altre cose notabili: *la messa in Domino confido ha la gloria concertata: et dove saranno le lettere grandi il can-*

di Stefano Landi (221) di Claudio Monteverde (222), e di altri che per brevità tralascio; ed in tal guisa ebbe circa il 1625. quasi interamente fine questa capricciosa maniera di *sonare alla mente*, dopo poco più

tore canterà solo; et dove saranno le linee, li tromboni e altri simili stromenti soneranno soli, ec.

(221) *Il S. Alessio. Dramma musicale dall' Eminen. e Rev. Sig. Card. Barberino fatto rappresentare al sereniss. Principe Alessandro Carlo di Polonia: musica di Stefano Landi capp. cantore della capp. pont. Roma pel Masotti*, 1634. Questa è la più sentimentale musica drammatica, che io ne abbia veduto di que' tempi sia per le sinfonie, sia per i ritornelli che intermediano il canto, sia per l'accompagnamento degli strumenti uniti alle voci, sia anche per i soli, per i duetti, terzetti, e cori.

(222) *Madrigali guerrieri, et amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che serviranno per brevi episodii fra i canti senza gesto*, lib. 8. di Claudio Monteverde maestro di cappella della sereniss. repubblica di Venezia, dedicati alla S. C. M. dell'Imp. Ferdinando III. in Venezia appresso Alessandro Vincenti 1638. – *Messe a quattro voci; et salmi a una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, et otto voci concertati e parte a cappella, et con le litanie della B. V.* di Claudio Monteverde già maestro di cappella della sereniss. repubblica di Venezia, Op. postuma, in Venezia appresso Alessandro Vincenti 1650. Anche il Monteverde merita come l'Agazzari di essere noverato fra gl' instancabili perfezionatori della musica vocale unita al suono. Difatto egli medesimo nella prefazione degli accennati madrigali si fa inventore del *genere concitato, essendovi prima di me* (sono di lui parole) *soltanto il genere molle, ed il temperato*. Quindi soggiugne, che avendo posto in musica l'anno 1624. il combattimento preso dal Tasso (*la Gerusalemme liberata Cant.* 3.) di Tancredi con Clorinda, (trovasi inserito nel rid. vol. di madrigali) ove studiossi di esprimere le passioni contrarie, guerra, preghiera, et morte, fu questa sua invenzione sommamente commendata da tutti coloro che l'udirono nella sala del cav. Girolamo Mozzenigo in Venezia. Se non che ebbe alcun poco da faticarsi con i sonatori; perciocchè avendo egli il primo rotti i bassi in sedici note per battuta, coloro non volevano sonarli, e riducevan tutte le note ad una percossa sola per ciascuna battuta: finalmente però si contentarono di obbedirlo, ed allora conobbero la verità del miglior effetto che producevano i bassi spezzati, *pe' quali si può solo ottenere il vero modo di sonare, che debb' essere di tre sorti, oratorio, armonico, e ritmico*. Conchiude finalmente, che, avendo egli il primo ritrovato il *genere da guerra, concitato*, perciò ha composto i *madrigali guerrieri: e siccome la musica de' gran principi viene adoperata nelle loro regie camere in tre modi, per loro delicati gusti, da teatro, da camera, et da ballo; a tal motivo* ha accennato i tre generi *molle, temperato, concitato*, da guerra, da preghiera, da morte: di teatro, di camera, e di ballo; *con l'intitolazione guerriera, amorosa, e rappresentativa*, ec.

di quaranta anni dal suo incominciamento. E dissi a bella posta *quasi interamente*; poichè trovasi, quantunque di rado, alcun cenno di cotal suono alla mente fino al 1674. anno in cui il fratello di D. Bonifazio Graziani già maestro di cappella del Gesù, e del seminario romano facendo imprimere in Roma i di lui *Inni vespertini* postumi per il successor del Mascardi, i quali dedicò a Benedetta Errichetta Filippina duchessa di Brunswich e Luneburg) vi pose alla pag. 59. il seguente avvertimento: *Chi vorrà inserire le sinfonie agl'inni il virtuoso professore le potrà cavare con facilità dal basso continuo de' medesimi inni*, essendo esattamente numerato. E questa è l'ultima scintilletta, per quanto io mi sappia, con cui si spense affatto l'idea del contrappunto alla mente nel suono degli strumenti.

Ciò posto riassumo l'accusa data dal Doni alla musica ecclesiastica, di avere cioè accoppiato le voci con gli strumenti, onde ne veniva una confusione, un romore, un chiasso indegno del luogo dell'orazione: *quando magna vocum ac instrumentorum confusione omnia personabant*; per lo che a detto di lui doveva essere sbandita da' sagri tempii. Quest'accusa a me sembra che non sia del tutto vera; ed eccone la ragione. É certo, siccome abbiamo veduto, che fin dal principio del secolo XVI. alcuni compositori studiavansi di scrivere in modo, che le loro musiche vocali anche ecclesiastiche potessero sonarsi: ma questo studio aveva per iscopo di far eseguire tali composizioni, fosse in corte fosse nelle accademie private, co'soli strumenti. L'introduzione poi dell'uso di accoppiare nelle chiese con le voci gli strumenti, che sonassero le parti respettive del concento scritte pe' cantori, non può assegnarsi almeno in una certa estensione, da divenir oggetto di riforma, se non inoltrata la seconda metà dell' secolo XVI. Similmente l'uso del contrappunto alla mente per rispetto ai sonatori non s'introdusse se non dopo varii anni, da che già si sonavano le parti respettive dei cantori, onde fu certamente a quello posteriore; e che quasi fior colto, benchè aperto di fresco, presto languendo appassì. Laonde conchiudo: se il Doni avesse recato monumenti tali da dimostrare, che o l'uso di sonar le parti vocali del concento, o l'uso di sonar componendo alla mente sopra un basso fosse stato generale, almeno fin dal principio del secolo

XVI. io mi persuaderei del suo sentimento: crederei che il passerajo anzi il chiasso, e l'accanità battaglia delle clamorose voci, e degli stridoli strumenti, come indegna del luogo santo, si fosse voluta assoggettare alla meritata riforma. Non avendo però egli addotto tali pruove; e per quanto io ho riferito, stando le cose alcun poco diverse da quello ch'ei le suppose, porto opinione che abbia il dottissimo Doni commesso inconsideratamente un anacronismo, essendo avvenuta nella musica ecclesiastica dopo l'epoca di cui ragioniamo, e non prima, la confusione altissima delle voci e degli strumenti. Onde non v'ha luogo a credere, che il Pierluigi dovesse per alcun modo caricarsi della maniera di emendare siffatto abuso, non ancora venuto fuori dalle tartaree porte a danno della pietà de' fedeli.

Capitolo V.

Si reca la quarta ragione addotta da varii scrittori, ed indicata eziandio dal concilio di Trento, come causa del bando, cui volevasi condannare la musica ecclesiastica; ed è il mescolamento di lascivo e d'impuro introdotto nella musica sagra, siccome nel canto, così nel suono: e si dichiara in qual cosa propriamente consistesse.

Torna il Doni giuniore ad incolpar la musica ecclesiastica della prima metà del secolo XVI. come vestita indecoramente di abiti seducenti, di melodie disonorate, ed indegne della casa dell'Altissimo: *parum decoris cantibus* (223): onde a ragione doveva essere sbandita da' sagri tempii. Questo medesimo scandaloso delitto della musica figurata accennarono i padri dell'ecumenico tridentino concilio, là ove prescrissero agli ordinarii di rimuovere onninamente dalle lor chiese quella maniera di musica; ove, fosse nel canto, fosse nel suono dell'organo, ci avesse alcun mescolamento di lascivo, e d'impuro (224): *Ab ecclesiis vero*

(223) *Jo. Bapt. Doni, de praestan. mus. vet. Floren. typ. Massae* 1647. *pag.* 49.
(224) *Concil. Trident. sess.* 22. *Decret. de observand. et evitand. in celebr. missae.*

musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur ordinarii locorum episcopi arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur, ac dici possit.

Le parole del Tridentino sono irrefragabili: non occorre cercare altre testimonianze. V'aveva nella prima metà del secolo XVI. tanto nel canto sagro, quanto nel suono dell'organo un cotal tramestìo di lascivo, e d'impuro. Ma in qual cosa consisteva egli mai questo scandaloso mescolamento? Ciò è che merita di essere alquanto accuratamente investigato, onde si possa conoscere, se il Pierluigi siasi veramente prestato, ovvero siccome io diviso, nulla abbia avuto da faticarsi per questo capo a vantaggio della musica del santuario.

E da prima rammentisi opportunamente il lettore ciò che nel cap. antecedente abbiamo accennato, cioè che le prime composizioni di musica figurata ebbero mai sempre a loro base il canto piano. Le voci gravi cantavano posatamente le note del libro corale, le voci più acute scherzavano al di sopra a principio in consonanze perpetuamente eguali; dappoi variando consonanze; appresso misurando anche il tempo di ciascuna nota dello stesso canto piano, ora con ritmo pari, ora con ritmo dispari, affine di adattarvi superiormente altre capricciose melodie similmente misurate.

É certo inoltre per la naturale inclinazione dell' uomo disposta e portata innatamente al canto: *homini res jucundissima cantus*, siccome riferisce Aristotele (lib. 8. *Politicor.*) aver detto il poeta Museo, a motivo che la natura stessa sembra avergli data in dono la musica per alleviamento delle gravose fatiche: *musicen natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse*, son parole di Fabio (lib. 1. cap. 10.) o di chiunque siasi l'autor della storia pubblicata sotto il suo nome da Annio di Viterbo. È certo, ripeto, che in tutt'i tempi, e presso tutte le nazioni tanto civilizzate, quanto incolte il popolo ha sempre avute le sue canzoni. Così sempre le nutrici hanno intuonato la nenia, o come dice Dante la *nanna*

Colui che mo si consola con nanna; Purg. c. 23.

ai bamboli per conciliar loro il sonno: le campagne han sempre risuonato pe' canti de' lavoratori, e delle vendemmiatrici: han cantato i viandanti, han cantato i piloti: han cantato gli artieri (225): gli sfaccendati han cantato, han cantato per amore i zerbini; ed han cantato mai sempre i timorosi stessi la notte per vincere la tetra apprensione che suscita l' orrore del bujo. Sono famosi su tal proposito dal secolo XIII. fino alla metà del secolo XVI. di cui ragioniamo i romanzi, ed i romanzieri di Francia, le canzoni di Provenza, le barcaiuole di Venezia, le arie napoletane, le villanelle, e le villotte; il carro, ed i ritornelli romani; e le arie fiamminghe, elvetiche, e teotische ec.

Ora i novelli compositori della nuova maniera di musica figurata (incominciando da coloro, de' quali disse il Domenicano F. Pietro Herp nella cronaca di Francfort all' anno 1300. *Novi cantores surrexere, et componistae, et figuristae, qui inceperunt alios modos assuere*), vestivan sovente di armonici concenti per sollazzo delle private conversazioni le accennate popolari canzoni, e massime quelle che secondo l' uso di tutt' i tempi toccavano con più di forza la passion dell' amore, onde il C. Fulvio Testi rimproveronne a diritto i poeti italiani:

Fatto è vil per lascivia il Tosco inchiostro.

(225) Abbenchè questa sia una verità di fatto ripetuta costantemente in ogni stagione, e che perciò non abbisogna di testimonianze; tuttavia non isdegni il lettore di udirne i bei sentimenti di s. Giovanni Crisostomo nell' omilia sopra il salmo 41. *Nostra certe natura usque adeo delectatur canticis, et carminibus, et tantam cum eis habet necessitudinem, et convenientiam, ut vel infantes ab uberibus pendentes, si fleant, et affligantur, ea ratione sopiantur. Nutrices quidem certe, quae eos gestant in ulnis, saepe abeuntes, et redeuntes, et quaedam puerilia eis carmina decantantes, supercilia eorum ita sopiunt. Quocirca saepe viatores meridie agentes jugalia animalia, hoc faciunt canentes, itineris molestiam illis consolantes. Nec solum viatores, sed etiam agricolae uvas in torculari calcantes, vindemiantes, et vites colentes, et quodcumque aliud opus facientes, saepe cantant. Nautae quoque remos impellentes hoc faciunt. Jam vero mulieres quoque texentes, et confusa stamina radio discernentes, saepe quidem et per se singulae, saepe autem etiam omnes concorditer unam quamdam melodiam concinunt. Hoc autem faciunt et mulieres, et viatores, et agricolae, et nautae, qui ex opere faciendo suscipitur laborem, cantu consolari volentes; eo quod anima, si carmen et canticum audierit, molesta et difficilia sit facilius toleratura.* Può vedersi anche *Ovidio Trist. lib. 4. eleg. 1.*

E siccome la parte maggiore de' compositori era di oltramontani, così le poesie fiamminghe, provenzali, francesi, spagnuole, elvetiche, e teotische truovansi ne' secoli XIV. e XV. ed anche nel principio del XVI. più sovente poste in musica figurata che le poesie italiane.

Ciò posto entriamo in materia. Le prime armoniche composizioni, siccome è stato veduto, eransi formate sul dosso del canto piano, il quale serviva di base all' intero edifizio del concento armonico. Allorchè i compositori poc' oltre la metà del secolo XIV. immaginarono di rendere armonico eziandio il canto dei *Kyrie*, del *Gloria*, del *Credo*, ec. che appellarono messa; o fosse per mancanza d' invenzione, o fosse per continuamento di metodo, o piuttosto per deferenza di rispetto elessero a temi delle loro composizioni le melodie del canto piano, e sopra le medesime artifiziosamente lavorando, dicevano di aver composto a cagion d' esempio la messa *Ave Maria*, la messa *Ecce sacerdos magnus*, la messa *Viri galilaei* ec. quando avean composto la musica dei *Kyrie*, del *Gloria*, del *Credo*, del *Sanctus*, dell' *Agnus*, seguendo interamente le melodie tratte dai libri corali dell' *Ave maria*, dell' *Ecce Sacerdos magnus*, del *Viri galilaei*, *ec.*

Fin quì non v' aveva che riprendere: tutto in fine era sagro. Lo spirito di novità non istette però a queste mosse. Il plauso che riscuotevano parte la musica geniale delle canzoni popolari, parte la musica armonica de' romanzi, de' sonetti, e de' madrigali lusingò siffattamente i compositori del secolo XV. e del XVI. che senz' alcun rispetto assunsero bene spesso cotali musiche a tema delle loro messe; ed ecco il canto delle medesime divenuto sovente scandalosissimo.

E non doveva egli per mia fè essere un orrore il sentir le sagre parole della liturgia modulate co' canti delle note canzoni: *mio marito mi ha infamato*: *baciatemi o cara*: *il villano geloso*: *l'amico o madama*: *o Venere bella*: *che fa oggi il mio sole*: *io mi son giovanetta* ec. (226)? Titoli

(226) Fra le moltissime messe esistenti nel nostro archivio, ed eseguite ripetutamente nella pontif. cappella dal fine del secolo XIV. fino all' epoca di cui ci occupiamo, ho trascelto a compiacimento de' lettori questo breve elenco di messe composte sopra le melodie profane de' titoli respettivi: *Acuetelle malabelle*: *a dieu mes amours*: *a l' ombre dung buyssonet*: *Aqundialle sa pensee*: *baisies moy*: *basse danse*: *ces fascheux sotz*: *che fa oggi*

tutti di messe famosissime cantate per fino nella cappella apostolica. Nè contentaronsi soltanto i compositori di questo scandalosissimo metodo: tante le volte burlavansi ancora, per così dire, delle medesime parole

il mio sole: chiare, fresche, e dolci acque: comme femme deconfortee: content desir: de la batalla escoutez: de les armes: de plus en plus; de satarin: de tous biens: de village: des rouges nes: dictes moy toutes vos pensees: don du ceur: dormendo un giorno: dung aultres amer: en douleur, et tristesse: euro gentil: faisant regrets, (o faisans regres): *fors seulement: fortune desperate: gentils gallaus: gracieuse plaisant: gratieusa: je n'-ay Dueul: je ne demande: je ne vis onques la panitte* (o la pareille): *il biancô, e dolce cigno: incessement: io mi son giovanetta: jovissance: ite rime dolenti: l'ami baudichon madame: l' amour du moy: l' ardant desir: l' autre jour per my cesse camps: la bataille: la belle se siet aupres de la tour: la martinelle: la miml: lassè faire a moy: l'omme, l' omme armè: le berger, et la bergere: le serviteur: le villain jallouse: malheur me batte: mille regrets: min uriendinne: mon mary m'-a diffamee: narayge: nasce la gioja mia: nunquam fue pena maior: nutiavail fuys: orsus, orsus: o venus bant, o venus brant: petit fleur content jolie: pius que je ius: pour quoi non: princesse d'amourette: que nay fe marion: quando lieta sperai: scarco di doglia: se allor che più sperai: se la face aypale: se la sans e plus: se mi culx ne vient: tant bel mi sont pensade: tant plus de bien: tant se me deduis: tristezzas me matan triste de mi: trop penser mi font amours: vestiva i colli: vinuus vina: ultimi miei sospiri: una musque de buschaja, etc.* I libri MS. del nostro archivio, onde ho tratto i titoli delle indicate messe sono segnati co' numeri, 14. 16. 17. 19. 22. 23. 26. 34. 35. 36. 39. 41. 45. 49. 51. 54. 62, 120. 121. 125. 128. 129. 130. 143. 146. 147. 157. 198. ec.

Gli autori che hanno composto chi una, chi due, chi più delle rid. messe, e chi ripetutamente sopra i medesimi titoli e melodie, sono Agricola Alessandro: Abbat Giovanni: Baudouyn Noel: Brumel Antonio: Busnois N; Caron N; Certon (Sarton) Giovanni: Claudin N; Colin Pietro: Dufays Guglielmo: De Billhon Giovanni: De Fevin Antonio: De Kerle Giacomo: De Layolle Francesco: De la Rue Pietro: Del Prato Jusquin: De Orto N; De Silva Andrea: Di Lasso Orlando: Faugues (Fagus) V; Philippon N; Forestyn Mathurin: Gascongne N; Gaspar N; Ghiselin Giovanni: Guerrero Francesco: Heyns Corrado: Hilaire N. Hobrecth Giacomo: Jacquet N; Jannequin (Jennecquin, Janecquin) Clemente: Lupi Giovanni: Martini Giovanni: Misonne Vincenzo: Morales Cristofano: Mouton Giovanni: Normant Antonio (detto Lohial, soprannominato, *Monsieur mon compere*, e solo, *Mon compere*): Ockeghem (Okenheim) Giovanni: Pintelli N; Pippelare (Pipelare) N; Prevost Guglielmo: Prioris N; Regis N; Rosselli Pietro, (detto *il Rosso*): Scobedo Bartolommeo: Tinctoris Giovanni: Vacqueras N; Zoilo Annibale, ec.

sagre, facendole servire a' loro capricci: così Iusquin del Prato, non vedendo effettuare una cotal promessa fattagli benignamente da Luigi XII. compose per servizio di corte il salmo: *Memor esto verbi tui servo tuo*; ed ottenuto il benefizio, scrisse l'altro scherzevole salmo: *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine;* il quale però sembra al Glareano alcun poco freddo in paragone dell'altro vivacissimo: *Memor esto* (227). E così similmente per far onta ad un cotale, che avendogli millantato il suo favore presso il medesimo sovrano, lo pasceva poi di sole speranze scrisse la messa; *Laissé faire a moy*; in cui sempre circola una delle parti del concento con le note *la*, *sol*, *fa*, *re*, *mi*, che rendono in confuso il suono del *Laissê faire a moy* (228).

E pure chi'l crederebbe? Vantavansi i compositori di questa irreligiosa costumanza, quasi fosse un lodevolissimo ritrovato, siccome lo attesta Vincenzo Galilei (229): e lo Zarlino, quantunque probo, ed istruito, non si fa punto coscienza di ricordare ai novelli maestri l'esempio de' musici antichi, esortandogli a non comporre alcuna messa se non sopra qualche soggetto o ricavato dal canto piano, o da alcun mottetto,

(227) Henrichi Loriti Glareani Patritii Claronensis apud Helvetios, *Dodecachordon*, Basileae, per Henricum Petri 1547. lib. 3. pag. 440. *De Jodoco Pratensi. Is multa jucunda relatu fecisse dicitur. Inter alia multa et hoc ferunt. Francorum regem Ludovichum XII. haud scio quod sacerdotium homini promisisse. Verum cum promissa leviter, ut in regum aulis fieri solet, caderent, ibi commotum Jodocum psalmum composuisse:* Memor esto verbi tui servo tuo, *tanta majestate, ac elegantia, ut ad cantorum collegium relatus, ac deinde justo judicio excussus, admirationi omnibus fuerit. Regem suffuso pudore promissionem diutius differre non ausum, beneficium quod promiserat, prestitisse. Ibi vero, virum principis liberalitatem expertum, continuo alterum pro gratiarum actione orsum esse psalmum:* Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine. *Verum inter has duas harmonias videre licet, quanto dubia praemiorum spes plus urgeat, quam certo depositum beneficium. Neque enim paulo venustior est, meo quidem judicatu, si affectus spectes, prior, quam posterior editio.*

(228) Glareanus loc. cit. *Idem Jodocus, cum ab nescio quo magnate beneficium ambiret, ac ille procrastinator identidem diceret mutila illa francorum lingua:* laisse faire moy; *hoc est*, sine me facere: *haud cunctanter ad eadem verba totam composuit missam oppido elegantem:* la, sol, fa, re, mi.

(229) *Dialogo di Vincenzo Galilei della mus. ant., e della moder.* pag. 88.

o dalle vocali di fantastiche parole, o da altro simile (230), cioè da canzoni, da arie, da villotte, da romanzi, da madrigali, da sonetti, ec. Non mancarono però fra i compositori medesimi di que' tempi altri di senso migliore, i quali rimproveravano ai loro coetanei siffatto abuso. *Le messe, et psalmi,* così il Vicentino (231) *essendo ecclesiastici è pur il dovere, che il proceder loro sia differente da quello delle canzoni franzesi, et da madrigali, et da villotte. La messa vuole il proceder con gravità, et più pieno di divotione, che di lascivia: et alcuni comporranno una messa sopra un madrigale, et sopra una canzone franzese, o sopra la battaglia, che quando nelle chiese s'odono tali composizioni, inducono ognuno al ridere, che pare quasi, che il tempio di Dio sia divenuto luogo da recitare cose lascive et ridiculose, come se'l si fusse in una scena, ove è lecito recitar ogni sorta di musica da buffoni ridiculosa, et lasciva.* E notisi che il Vicentino scriveva siffattamente in Roma: e di Roma diceva, che all'udirsi cantar tali messe, chi rideva da un canto e chi dall'altro, rav-

(230) *Et perchè da gli antichi musici si è osservato, et anco al presente da i moderni si osserva di non comporre alcuna messa, se non sopra qualche soggetto; il medesimo si farà eziandio per l'avvenire. Ma bisogna sapere, che tal soggetto può essere fatto dal compositore, come fece Josquino il tenore di la, sol, fa, re, mi: et il tenore della messa: Hercules Dux Ferrariae (re, ut, re, ut, re, fa, mi, re) cavato dalle vocali di queste parole, sopra le quali compose due messe a quattro voci, che sono degne di essere udite: o veramente tal soggetto si piglia da altri, come da alcun tenore di canto fermo. Quando adunque vorremo comporre alcuna messa, ritroveremo prima il soggetto, sia canto fermo, o qualche mottetto come si usa; o veramente altro simile: et di poi cercaremo di accomodarlo a diversi modi, ritrovando nuove invenzioni, et belle fantasie, imitando gli antichi, pigliando l'esempio da quella messa, che fece P. Molù, il quale la compose in tal maniera, che si può cantare con le pause, et senza, et torna molto bene; et da quella, che fece Occheghen, il quale fu maestro di Josquino, la quale compose di maniera, che si poteva cantare per qualunque tempo, o prolatione si voleva, che faceva buono effetto, ec.* Giuseppe Zarlino Istituz. Armon. Venezia 1562. par. 3. cap. 66. pag. 267.

(231) *L'antica mus. ridotta alla moder. prat. da D. Niccola Vicentino*, Roma 1555. lib. 4. cap. 26. pag. 79. a tergo.

vivando quelle note melodie la memoria delle oscene parole. Ma passiamo ai sonatori di organo.

Li ricercari (che dicevansi pure *fantasie*, e *toccate*) erano l'unica maniera di sonate per organo ne'secoli XIV, XV. e XVI. E questi servivano eziandio per ogni sorta di strumenti, siccome lo attesta il Galilei (232) dicendo: *essi sono la parte propria e peculiare della musica degli artifiziali strumenti, i quali per lo più a quattro voci costumano comporre, senza obbligo di parole; non ad altro fine che per aver campo più largo di maggiormente sodisfare all'udito con la diversa qualità delle corde, degli accordi, e de' movimenti.* Ora essendo i ricercari composti a quattro o più parti, conveniva ai sonatori di guardare insieme tutte le dette parti del concento, per sonarli con quell' aggiustatezza che si doveva, e per supplire tante le volte alla povertà delle consonanze che in essi vi aveva, a motivo degli esorbitanti artifizi, cui i compositori smoderatamente riunendo, non trovavano poi luogo agli accordi necessari per l'armonia (233). Quindi fu, che a

(232) *Dialogo di Vinc. Galilei della mus. ant. e della moder.* pag. 87.

(233) *Li contrappuntisti de' tempi nostri non si sono contentati di aver lacerata quella sola parte, che all' espressione de' concetti appartiene; ma anche questa, che si aspetta a' semplici accordi degli artifiziali strumenti, et al diletto del senso hanno a tal termine ridotta, che punto punto ch' ella peggiorasse, avrebbe bisogno piuttosto d' esser sepolta che curata. Non vi accorgete, che la perfidia particolare delle fughe dritte et roverse, che sì frequente et ostinatamente usano in quel genere di contrappunti detti da essi ricercari, cagiona molte volte che alla parte grave, cantando tutte quattro insieme, manchi ora la terza, et altra volta la quinta o la sesta, o alcuna delle replicate, come tante volte si è detto; oltre alli sproporzionati movimenti et ritmi. Che diremo appresso di quell' altra impertinenza circa il valore delle note di che molte volte compongono le sopradette fughe; come di semibrevi col punto, et di brevi, per lasciar da parte quelle che composte sono di note di valuta maggiore? Non altro, che se nel sonarsi particolarmente nel liuto, et nello harpicordo, strumenti ambedue nobilissimi, non fossero con giuditio migliore accomodate di quello che da gli autori di esse furono prima composte, non si potrebbono in molti luoghi per la povertà degli accordi udire se non con pochissimo gusto. Et siccome questi inconvenienti fugge il discreto sonatore con il percuoterle più volte, molti altri per il contrario ne toglie via col fuggire e tacere, quando però conviene, lo spesso muovere di alcuna delle parti*

molti begl'ingegni fin dal secolo XV. venne in pensiero di rintracciare delle cifre compendiose, per le quali potessero i sonatori più prontamente vedere e la progressione delle melodie, e gli accordi simultanei di essi ricercari, senza però togliere la chiarezza, ed i movimenti spiccati di ciascuna parte del concento armonico. Molto si studiò, molti metodi si tentarono; finalmente si convenne nella così detta *intavolatura.* Ma non trovavasi stampatore che per moltiplicarne a comun vantaggio le copie, sapesse imprimere tanti segni, linee, punti aggiustatamente. Ne avevano gl'impressori quattrocentisti abbandonato totalmente il pensiero per la impossibilità di cotanto difficile riunione; quando Ottavio Petrucci (234) rinvenne il mezzo di dare alle stampe cotal metodo d'inta-

nell'istessa corda, di che posson fare indubitata fede tutti quelli che di tali strumenti hanno buona cognizione. Dialogo di Vinc. Galilei pag. 87.

(234) Lo stampatore Ottavio Petrucci di Fossombrone nel ducato di Urbino, dimorando in Venezia inventò la maniera d' imprimere il canto figurato, onde ne ottenne la privativa da quel senato. Tornato dopo alcuni anni in Fossombrone, e postosi nell' impegno di trovare il modo d' imprimere le *intavolature per l' organo*, opera tentata inutilmente per altri stampatori, ed abbandonata come impossibile, finalmente vi riuscì; ed umiliate al Pontefice Leone X. le sue preghiere per la privativa n' ebbe il seguente Breve in data dei 22. Ottobre 1513. segnato da Pietro Bembo segretario delle lettere latine di quel Pontefice. *Cum tu, sicut nobis exponi fecisti, alias Venetiis commorans tua industria et solertia primus invenisses modum imprimendi libros cantus figurati. Propterea dilecti filii dux, et consiliarii civitatis Venetiarum tibi tanquam primo inventori privilegium ne quis illos infra viginti annos sub certis poenis in suis terris auderet imprimere concesserint... Nuper vero cum in tuam patriam Forissempronii ad habitandum veneris, et aliquid novi semper excogitando, tandem maximo labore, dispendio, et temporis cursu etiam primus modum imprimendi organorum intabulaturas per multos ingeniosos viros in Italia et extra, ut dicitur, tentatum et tanquam opus desperatum derelictum inveneris: quod non parum decoris ecclesiasticae religioni, et studere volentium commoditati fore dinoscitur.... Nos tuis supplicationibus inclinati volentes te tamquam inventorem et primum impressorem apostolicis gratiis et favoribus prosequi, ac de remedio providere opportuno, ne caeteri impressores, qui non laborarunt, ex dispendio et labore tuo ditentur, utque ad alia et majora facienda promptius inviteris, tibi tanquam primo inventori, et impressori dictorum operum ne caeteri impressores et bibliopolae aliquas organorum intabulaturas infra quindecim annos a die impressionis tuae immediate currendos etc. imprimere audeant, concedimus et indulgemus;* etc. *Dat. Romae ap. S. Petrum sub ann.*

volatura. La novità al principio non dispiacque, tutti gli organisti vi si applicarono. Ma in progresso non ebbe la cosa molti seguaci; e si continuarono a scrivere per lo più i ricercari con tutte le parti distese in nota; e pochi furono i libri di ricercari stampati co' segni di convenzione o sia con l'intavolatura (235). Quindi ne venne, che i buoni

Piscat. die 22. *Octob.* 1513. *P. N. An.* 1. Petrus Bembus. Analogamente a questo Breve ho io veduto nell'archivio della nostra cappella tre libri di messe, uno di Giovanni' Ghiselin, l'altro di Pietro de la Rue, il terzo di Alessandro Agricola, stampati dal Petrucci in Venezia negli anni 1503. e 1504. con privativa accordatagli da quella repubblica come ad inventore di stampar la musica. E tre libri di messe di Iusquin del Prato impresse dal Petrucci in Fossombrone negli anni 1514. 1515. 1516. ov' è riportato l' indicato Breve; e nel frontispizio si legge: *Impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium civem forosemproniensem, dominante inclito ac excellentissimo principe Dominio Francisco Maria Feltrio de Ruere, Urbini Soraeque duce: Pisauri.... Domino: almae urbis praefecto, ac exercitus S. R. E. imperatore semper invicto*. Chi bramasse vedere un esempio d' *intavolatura* a norma dell' invenzione del Petrucci, e le regole per intavolare rettamente nell' organo, o sia spiegazione di essa intavolatura, osservi la pag. 34. e segg. della *Musurgia* di Ottomaro Luscinio impressa in Argentina, o Strasburg per Giovanni Scotti il 1536. Opera molto meno difficile a ritrovarsi di quello che siano le intavolature stampate dal Petrucci.

(235) Anton Francesco Doni seniore nella prima libreria par. 6. *della mus. stamp.* pag. 85. al tit. *Ricercari*: afferma di possedere *intabolature da organi, et da liuto d'Anton da Bologna, di Giulio da Modena, di Francesco da Milano, di Jaches Buus più di dieci volumi*. Nella seconda libreria pag. 104. cita le seguenti opere di Vittorio organista, *della facilità de' tasti, de' ricercari, de' gruppi, diminutioni, et tremoli della mano*. Queste citazioni a dir vero sono ben piccola cosa: ed il Doni sì ben fornito in altri rami di musica, mostrossi molto povero ne' *ricercari*. So che si potrebbero di leggieri aggiugnere i ricercari di Luzzasco Luzzaschi, di Gabriele Fattorini, di Claudio Merulo, ed anche di alcun altro: ma è forza confessare che i ricercari mai non furon curati dai compositori di prim' ordine: e che se i sonatori dilettavansi pur troppo di comporne, non eran essi coloro da porli in gran moda; onde si continuò mai sempre a suonare le composizioni vocali, fosse nell' intavolatura, fosse sopra le parti in nota, assai più che non si suonavano i ricercari. Il Galilei fra gli altri nel *Fronimo, dialogo ove insegna il modo d'intavolare la musica nel liuto*, intavolò più di sessanta composizioni, dalle quali togliendo soli otto ricercari, che trovansi alle pagg. 59., 85., segg. tutte le altre sono *canzoni, madrigali, sonetti,* e *mottetti* anche sagri, come il *pater noster* posto in musica da Adriano Willaert. Questa maniera di sonare nell' organo, o sopra le parti, o con l' intavolatura le composizioni vocali, ed i ben pochi ricercari durò fino al cadere del se-

organisti tanto prima dell' invenzione, e stampa della ridetta intavolatura, quanto da poi, erano valentissimi in suonare tutte le parti di qualsifosse composizione: e così eseguivano sull' organo ora i ricercari, le fantasie, le toccate: ora le composizioni vocali con la stessa nettezza, anzi con maggior distinzione di movimenti, di quella che udivasi per l' esecuzione dei cantori, a motivo che non vi aveva come nel canto vocale la zuffa delle sillabe e delle diverse vocali (236). Allorchè venne in moda

colo XVI., quando il P. Girolamo Diruta perugino min. conv. organista del duomo di Chioggia, e quindi del duomo di Gubbio fu il primo, che ne' due tomi del *Transilvano* e dette le regole per il vero modo di suonare organi, e fece pubblica una collezione di moderne *toccate*, o *sonate* per organo, parte sue, parte di altri eccellenti compositori, ed organisti, composte propriamente per quello strumento: e così dal Diruta in poi cessò in breve tempo l' uso di sonare le composizioni vocali, i ricercari, e l' intavolatura.

(236) Quanto è stata sollecita la fama in conservarci i nomi anche de' mediocri compositori di musica dei secoli XIV. XV. e XVI. altrettanto è stata negligente riguardo agli organisti. Ha riunito però sotto il nome di alcuni quella gloria, di cui non possono vantarsi i moltissimi compositori di tutt' i secoli. Il primo organista che ci si presenta nel secolo XIV. è Francesco Landino cieco, fratello dell' avolo di Cristofano Landino commentatore di Dante, *il quale fu di tanta stima nel suono dell' organo, che in Venezia per giudizio di tutti ch' eran quivi concorsi da tutte le parti fu in forma di poeta coronato d'alloro dal Re di Cipri, e dal Doge di Venezia*. Nel secolo XV. fu similmente in grandissima riputazione di eccellente sonatore di organo Antonio, cognominato *dagli Organi*, del quale si conta, che *come da Gade, o Cadice vennerò in Roma molti per vedere solamente Livio istorico, così molti d' Inghilterra, e della Germania anche musici di sommo valore passarono in Italia per udirlo sonare*; egli è il Landino (*Apologia, nella quale si difende Dante, e Fiorenza da' falsi calunniatori*: Fiorentini eccellenti in musica) che testifica in siffatta guisa di ambedue questi organisti: onde mi sembra che a torto il dottor Burney, *general History of music*, vol. 3. pag. 242. no. x. chiami il primo, Francesco cieco; ed il secondo, Antonio Landino dagli organi; mentre il Landino afferma di essere pronepote di Francesco, cui per consanguinità non può defraudare delle debite lodi, *perchè essendo cieco era filosofo, astrologo, e musico dottissimo; avendogli la natura dato tanto giudizio nell' udito, quanto gli aveva tolto di veduta*: in conseguenza *Francesco cieco* era il *Landino*, e non l' altro *Antonio*, di cui dice soltanto che era denominato *dagli Organi*. Dopo questo primo equivoco inciampa il Burney (nel luogo cit.) in un secondo errore, compartendo *Antonio dagli Organi* in due persone, cioè *Antonio dagli Organi*, ed *Antonio Squarcialupi*; laddove non sono che un solo individuo: perciocchè Antonio denominato *dagli Organi* contemporaneo del Landino, organista famoso del duomo di Firenze, ai servigi di Lorenzo il magnifico, era *An-*

dopo la metà del secolo XVI. l' uso di suonare gli strumenti sopra un Basso con contrappunto alla mente, anche gli organisti adottarono tal metodo, e così insensibilmente per modo di fatto s' introdusse nel fine

tonio Squarcialupi, di cui dice Gerardo Vossiò (*de univ. Math. natura et constit. Amstelod.* 1660. *cap.* 60. *de musicis latinis* §. 14. *pag.* 351.): *Anno* 1430. *Antonius Squarcialupus florentinus tantopere musica arte excelluit, ut ex regionibus remotis advenirent ad eum conspiciendum, sonosque illius harmonicos audiendos. Eum tanti fecit senatus florentinus, ut ex marmore imaginem illius curarit ponendam prope valvas ecclesiae cathedralis*. Se però più non è in piedi il busto dello Squarcialupi, esiste tuttavia nel duomo l'onorifica iscrizione postagli dal comun di Firenze a memoria perpetua. *Multum profecto debet musica Antonio Squarcialupo organistae: is enim ita gratiam conjunxit, ut quartam sibi viderentur charites musicam adscivisse sororem. Florentia civitas grati animi officium rata ejus memoriam propagare, cujus manus saepe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum donavit* (V. Michele Poccianti, *catalog. scriptor.. florentinor.* pag. 15). Non minor vanto di quello che procacciossi lo Squarcialupi sotto Lorenzo il magnifico, fu tributato in Firenze sotto Cosmo a Francesco Corteccia, e ad Alessandro Striggio gentiluomo mantovano, valorosissimi organisti, e finissimi compositori. Ecclissò però la gloria di tutt' i contemporanei sul bel principio del secolo XVI. Paolo Hofhaimer, o Hoffheimer nativo di Radstat nella Stiria, organista ai servigi di Massimiliano Cesare, che creollo cavaliere aureato, o dello speron d' oro; alla qual solenne funzione convennero in Vienna d'Austria Uladislao principe di Pannonia che la eseguì, ed i due principi Sigismondo fratello del Re di Polonia, e Lodovico figlio del Re d' Ungaria e di Boemia, che furono i padrini. Chi bramasse di conoscere i pregi di questo celeberrimo organista può vedere oltre la *Musurgia* di Ottomaro Luscinio pag. 15. e seg. anche l' op. intit: *Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri: quibus praefixus est libellus plenus doctissimorum virorum de eodem Paulo testimoniis*, *Norimbergae* 1539. Gli altri organisti dello stesso secolo XVI. ricordati pur con onore da più scrittori cinquecentisti sono Giovanni Bouchner in Costanza, Giovanni Kotter in Berna, Corrado in Spira, Schachinger in Patavia, Wolfango in Pannonia, Giovanni di Colonia in Sassonia; Melchior Neysidler, e Valentino Greff Bakfert di Pannonia, Errico Radesca di Foggia in Torino, Bindella trivigiano, Vittorio in Bologna, Giulio Cesare Barbetta padovano, Francesco da Milano, che si sollevò sopra tutt' i suoi coetanei, Claudio da Correggio, Andrea da Canareggio, Vincenzo Bell' havere, Paolo da Castello, Alessandro Milleville, ed Ercole Pasquini in S. Pietro in Vaticano, Matthias romano, Annibale padovano, Giacchetto Buus, Giovanni Gabrielli; Giuseppe Guami, e Paolo Giusti in S. Marco di Venezia, Girolamo Diruta, Lodovico Viadana, Francesco Bianciardi, Agostino Agazzari, e Girolamo Frescobaldi ferrarese, la cui fama riunì in S. Pietro in Vaticano trenta mille uditori, allorchè vi sonò l' organo la prima volta. Chiuderò questa serie con Michelangelo Tonti nativo di Rimini, e

del secolo XVI. l'uso istesso di accompagnare con l'organo i cantori (237): lo che dall'introduzione della nuova maniera di musica figu-

discendente da Cesena, famoso organista in s. Rocco a Ripetta: *Michael Angelus Tontus Romam venit, et primum quidem musices beneficio in xenodochio s. Rochi organis pulsandis assumptus est.* Così l'Amidenio. (Veggasi ancora Palazzi T. 4. p. 28. - Cardella Tom. 6. p. 145. - Novaes To. 9. p. 115). Fu il Tonti per sua buona ventura udito più volte suonare da D. Camillo Borghese, poi Paolo V. sommo Pontefice, il quale provvide dapprima il suo ben affetto organista Tonti di un canonicato nella basilica lateranense; quindi nominollo arcivescovo di Nazaret nel regno di Napoli; e nella quarta promozione lo creò prete cardinale del titolo di s. Bartolommeo all'isola, ed arciprete di s. Maria maggiore.

(937) Il suono dell'organo mai non si accoppiò al canto fino al cadere del secolo XVI. L'uffizio degli organisti era di preludiare, e di rispondere ai cantori negl'intermedii. Di fatto Ottomaro Luscinio (*Musurgiae pag.* 15.) nell'elogio di *Paolo Hofhaimer* soprallodato dice, che quel valentissimo sonatore rendeva ebro di piacere Massimiliano Cesare, quando nelle sagre funzioni preludiava con l'organo: *cujus ille aures tenet, quoties organo sacris praecinit, trahitque simul quo lubet.* Ed il Landino nel commento a Dante volendo ad ogni modo intender dell'organo propriamente detto que' versi già altre volte citati

> *Quando a cantar con organi si stea,*
> *Ch'or sì, or nò, s'intendon le parole*; (Purgat. can. 9.):

gli spiega giusta la costumanza de' suoi tempi così: *Meritamente finge il poeta, che gli spiriti buoni, entrando Dante, cantassero: oltra di ciò pone che tale Inno* (Te Deum) *si cantasse l'un verso con la voce, l'altro con gli organi: laonde interveniva, che nella voce di quegli spiriti s'intendeano le parole, ma non nel suono degli organi.* Inoltre è ancor più chiara questa disunione del canto figurato dal suono dell'organo per uno scritto anonimo, cifrato D. B. segnato a dì 25. Settem. del 1654., e impresso in Roma per Mauritio Balmonti il 1655. col tit. *Dubii, quali furono proposti sopra la messa* Panis quem ego dabo *del Palestrina; che va stampata nel quinto libro delle sue messe. A quali si risponde in forma di dialogo.* Quivi si legge al nostro proposito pag. 26. *Dal Palestrina fu osservato (come che fu tanto perito) di finir sempre nelle mediationi, le parti intermedie, per variar le consonanze, et le cadenze; acciocché l'organista potesse aver regola certa, per rispondere al choro, come conviene . . . . Et benchè l'entrata della* Gloria *non consona, nè si accorda con la clausula della mediatione, che è* Filius Patris: *consona però col finale del terzo* Kyrie, *appresso il quale seguita: et in questa forma continua tutta la messa, acciocchè l'organista possa rispondere, come è obligato.* Cioè dire: Li compositori dividevano le messe pura-

rata a più voci mai non si era praticato, suonando il basso segnato co' numeri: e per le opere didattiche del Viadana, del Bianciardi, e del Agazzari (238) confermate dall' approvazione di tutt' i musici, si fissò nel prin-

mente vocali in più parti: e solevano terminare la prima ex. gra. alla quinta del tono, o modo assunto; la seconda parte alla quarta, ec. per dar campo agli organisti di far la *toccata* nell' intermedio del canto in diversi modi, o toni. Quindi è, che nelle opere di Giovanni Matteo Asola, del P. Adriano Banchieri, e di altri didattici insegnasi ai sonatori di organo la maniera di *rispondere al coro*, ossia di far la toccata nel tono o modo in cui terminavano i cantori, e non nel tono principale della composizione. Se non che fa di mestieri il confessare, che nel canto corale della salmodia talvolta gli organisti accompagnavano il coro, come rilevasi dalla chiusa della turpe novella contata dal Doni seniore nella *seconda libreria*, ove si legge: *Ho ultimamente veduto a vespri della mia parrocchia, quando si tocca i tasti dell' organo, e che si canta il Magnificat, che ognuno si rizza. ec.* Questo peraltro, il ripeto, verificavasi nel solo canto fermo, anzi nel canto solo dei salmi a coro, e non può, e non deve adattarsi alla musica figurata.

(238) F. Lodovico Viadana min. osserv. si gode pacificamente già da un secolo l'onore di esser creduto *l' inventor* del *basso continuo*. Sebastiano de Brossard nel *dictionaire de musique* all' artic. *basso continuo*, dice: *C' est une des parties les plus essentielles de la musique moderne, inventée, ou mise en usage vers l'an.* 1600. *par un italien nomme Ludovico Viadana qui le premier en a donne un traité.* In non dissimil maniera si esprime G. G. Rousseau nel *dictionaire de musique* art. *basse-continue. On prétend que c' est un Ludovico Viadana, dont il en reste un traité, qui vers le commencement du dernier siecle, la mit le premier en usage.* Io rispetto questa opinione seguita anche da parecchi italiani: non posso però dispensarmi dall' assoggettare ai lettori li seguenti riflessi. 1. Per le cose dette nel cap. antecedente, e nel presente, ed in varie note ai due medesimi cap. si suonò sopra il basso delle composizioni vocali, facendo contrappunto alla mente con gli strumenti fin dalla metà del secolo XVI., quando cioè il Viadana o non era nato, o non era in età da inventare. - 2. Affin d' impedire il passerajo che commettevasi dai sonatori, ed il frastuono fra le voci e gli strumenti, si segnarono i numeri e gli accidenti sopra il basso fin dal cadere del secolo stesso XVI. come vedesi nelle opere di Emilio del Cavaliere scritte fin dall' anno 1590. - 3. Li contemporanei del Viadana, e fra gli altri il Banchieri danno al medesimo l'onore di essere uno dei tre, i quali avevano scritto didatticamente meglio degli altri sopra il basso continuo: *Lodovico Viadana, Francesco Bianciardi, et Agostino Agazzari soavissimi compositori de' nostri tempi*, sono parole del Banchieri (*moderna pratica* del 1613.): *hanno questi dottamente scritto il modo, che deve tenere l' organista in sonare rettamente sopra il basso continuo, seguente, o baritono, che dire lo vogliamo*. Soggiugne poi lo stesso Banchieri, senza mai nominare

cipio del secolo XVII. la *seconda pratica di musica*, o sia la musica

particolarmente il Viadana, senza mai citarlo come inventore, di voler presentare agli studiosi alcuni esempi *onde apprendano il meglio che si possa la vera maniera di spartir le composizioni di tanti peregrini ingegni, che scaturiscono al giorno odierno, i quali con accidenti di diesis, e di b molli, et numeri aritmetici hanno ridotto il basso continuo ad una perfettissima partitura di tutte le parti.* A me sembra pertanto, che queste, ed altre simili osservazioni che tralascio, possano essere sufficientissime a far decadere totalmente il Viadana dall' onor d' inventore. Merita egli però, il ripeto, la gloria di essere fra i primi, che hanno magistralmente insegnata a pubblica utilità la maniera di suonar rettamente sopra il basso continuo. Ed asserisco in fine, che il Viadana fu spagnuolo, e non italiano (come pretende il Brossard): che scrisse in Italia, ed in italiano il suo trattato *sopra il modo che dee tener l' organista in sonare rettamente sopra il basso continuo*; e che ebbe nome *Lodovico*, e non *Giovanni Mattia*, come per errore lo chiama Antonio Garzia nella nota al nome di *Viana*, della traduzione del poema: *La musica di D. Tommaso Iriarte*; la ove dice *Canto* 3. *pag.* 74. §. 9.

Ma tra le genti al roman culto addette,
Che per istrade varie di quest' arte
Raffinaro le musiche invenzioni
Al cantico divino accomodate,
Oh! quanto, Ispana chiesa, ti distingui!
Non già dal canto mio lode n' aspetti:
L' hai già dalle divine opre immortali
Di Patigno, Roldan, Garzia, VIANA (*),
Di Gherrero, Victoria, Ruiz, Morales,
Di Literes, Sangian, Duron, e Nebra.

(*) *Mattia Giovanni Viana, che vien creduto inventore del basso continuo.*

Affinchè poi si conosca viemaggiormente il valor sommo nella musica tanto del P. Viadana, quanto dei due sanesi il Bianciardi, e l'Agazzari nominati di sopra ne rammenterò le opere più illustri.

Il P. Viadana fu maestro della cattedrale di Mantova, quindi della cattedrale di Concordia, e finalmente della cattedrale di Fano. Dette alle stampe ventotto opere musicali, alcune delle quali furono ristampate più volte: le principali sono: *Salmi* a 5. voci in più volumi. - *Falsi bordoni* a 4. 8. voci. - *Cento concerti* a 1. 2. 3. 4. voci. - *Concerti sacri* a 2. voci in più volumi. - *Concerti ecclesiastici* a 2. 3. 4. voci in dieci volumi. - *Officium defunctorum* a 4. voci. - *Vesperi* a 4. voci, ec. Tutte stampate in Venezia per il Vincenti dal 1600. al 1622. V. anche la no. 133.

vocale congiunta costantemente o con l'organo o cogli strumenti (239).

Francesco Bianciardi di Casole castello di Siena: accademico accordato intronato fu maestro del duomo di Siena. Il P. Isidoro Ugurgieri Azzolini nelle *Pompe Sanesi*, par. 2. tit. 22. n. 7. afferma che il Bianciardi morì nella fresca età di anni 35. Le sue opere principali sono: *Tre libri di mottetti* a 4. 5. 6. 7. 8. voci. Venezia pel Gardano 1596. 1607 - *Quattro libri di mottetti* a 2. 3. 4. voci con l'organo, 1599. 1608. *Tre libri di mottetti senz' organo*, Venezia per il Gardano, 1600. - *Due libri di messe* a 4. 8. voci senz' organo, Venezia, pel Gardano, 1604. 1605. *Salmi* a 4. vo. Venezia, pel Gardano, 1604. ec. Il Pitoni nelle *Notizie MS. de contrap.* lo chiama *grandissimo suonatore di organo*; ed afferma ancor egli, che il Bianciardi dottamense scrisse circa il modo di suonar rettamente sopra il basso continuo.

Agostino Agazzari nobile sanese, accademico armonico intronato fu chiamato in Germania ai servigi dell' Imperadore Mattias: tornato in Italia, venne in Roma, e fu maestro di S. Apollinare, e del collegio Germanico-Ungarico, ove introdusse la nuova maniera dei *concerti*: quindi fu eletto maestro del seminario romano: ripatriando finalmente fu maestro del duomo di Siena, e vi morì circa il 1645. Le principali sue opere sono: *Madrigali armoniosi dilettevoli* a 5. 6. vo. Anversa, pel Ballario, 1600. *Due libri di madrigali* a 5. vo. Anversa 1602. - *Tre libri di mottetti* a 5.6.7.8. vo. Roma per il Zannetti 1603; Venezia per l'Amadino 1608. *Quattro libri di mottetti* a 2.3. vo. Roma pel Zannetti, 1604. 1605. *Due libri di mottetti* a 2.3. 4. vo. Milano pel Tiui, 1607. 1609. *Due libri di musiche spirituali* a 3. vo. Roma per il Zannetti, 1607. *Salmi spezzati* a 3. vo. Venezia per l'Amadino, 1610. *Sertum roseum ex planctis Ierico*, mottetti a 1. 2. 3. vo. Venezia per l'Amadino 1611. *Salmi* a 8. voci Ven. per l'Amadino 1612. *compieta* a 4. voci con l' organo, Ven. per l'Amad. 1613. *dialoghi* a 6. 8. voci, Ven. Amad. 1613. *Eucharisthicum melos* a 1. e più voci, Roma, Soldi, 1625. *litanie* a 4. 5. 6. 7. 8. voci, Roma, per il Bianchi 1639. *Mottetti* a 1. 2. 3. 5. voci, Roma, Bianchi, 1640. ec. Per attestato del Pitoni (*Notiz. MS. de' comp.*) nel 1614. in occasione delle nozze di Fabrizio Farratini, e Lucrezia Corradi fu composto dall' Agazzari, e recitato in Amelia: EUMELIO, *dramma pastorale cogl' intermedii apparenti*: il qual dramma fu noto sibbene all' Allacci nella Drammaturgia, come impresso in Roncilione per Domenico Domenici 1614. e recitato in Amelia, ma senza autore della poesia, e della musica. V. anche le no. 213. 214. 216.

(339) Questo nuovo metodo di musica composta di canto insieme e di suono denominato la *seconda pratica di musica* fè decadere in tutto la musica puramente vocale di *prima pratica, di antica maniera*, la quale in brevi anni più non si udì in veruna chiesa; e poco dopo fu esclusa eziandio dalle basiliche, e dalle regie cappelle: cosicchè n' è rimasta, e sempre ne rimarrà senza interrompimento, la continuazione nella sola cappella apostolica, che mai non ha adottato l' uso nemmen dell' organo: *Quae novitates nescit, organa repudiavit* (*Card. Bona de divin. psalmod.*). A fronte però, che le composi-

Conoscendo ora i lettori la doppia maniera di suonar l'organo usata ne' secoli XIV. XV. e XVI. io diviso, che converranno di leggieri, essere stato in quell' epoca il suono dell' organo al pari della musica vocale scandalosissimo. Imperciocchè tanto suonando d'intavolatura, quanto suonando le parti in note delle composizioni, o si sonavano ricercari, ed i ricercari (essendo per lo più lavorati sull'arie correnti) rendevano alla memoria degli uditori le lubriche idee delle accoppiate parole: di fatto appellavansi: *la mimì*; *la satarin*; *la martinelle*; *la chocone*: *l'albergona*; *la spiritata*; *il chuco*; *la bassa fiammenga*; *la spagnoletta*; *l'aria di Rugiero*; e tante altre simili denominazioni prendevano dalle canzoni o dalle arie, le cui melodie assumevansi per tema del *ricercare*: o sonavansi precisamente le canzoni stesse, i madrigali, le villotte, ovvero le composizioni sagre composte sopra tali canzoni, madrigali, villotte, ec. e ripetendosi le melodie delle oscene parole venivano a rinnovarsi gli scandali della musica vocale. Onde qualunque si fosse la maniera di suonar l'organo sempre diveniva, per vizio delle prostituite melodie, indegna del luogo dell'orazione.

Ma v' era anche un' altra circostanza d' indecenza, che rendeva esecrabile affatto tanto il suono dell' organo, quanto la musica sagra vocale. Convien sapere, che negli accennati secoli XIV. XV. e XVI. misuravasi il *ballo* o col suono de' ricercari soprindicati (240), o col suono delle canzoni, de' madrigali, sonetti, romanzi e de sagri mottetti intavolati o sul liuto, ovvero sul flauto, od anche sopra altri strumenti (241).

zioni di prima pratica, ossia puramente vocali non fossero più curate, ebbero le sole opere del Pierluigi, passato già agli eterni riposi, il singolarissimo vanto di provocare le cure di molti professori, che ricavatone il *basso continuo*, e numeratolo, le dettero di nuovo alle stampe, perchè si potessero ripetere eziandio accompagnate con l' organo. Ma di questo parlerassi altrove.

(240) Nei ricercari degli autori citati nella nota 235. si veggono molte sonate da ballarsi, intitolate *la basse danse*; *la sarabande*; *la corrente*; *la bontade*; *l' allemande*; *le ballet*; *il pass' e mezzo*; *il passagalli*; *la gavotta*; *la giga*; *la branle de village*; *la gagliarda*; *il canario*; *tripla a modo di saltarello*; *il conte dell' orco*; *la cascarda*; *la pavaniglia*; *rosa felice*; *la bassa et alta*; *la barriera*; *il furioso all' italiana*; *il tordiglione*, *etc.*

(241) Possono vedersi il *Fronimo* di Vincenzo Galilei, la *Fontegara* del Ganassi;

I compositori nello scrivere ogni maniera di musica, e massime la profana, si riportavano nelle *cadenze* alla misura delle danze, che costumavano di que'tempi. Ben rozzo, e mal pratico sarebb'egli stato quel musico, le cui opere non misurassero alcuna danza. E il ciel volesse, che tante messe di Iusquin, di Mouton, e di altri non fossero servite un dì a balli di corte! Più: misuravasi eziandio il ballo ne' detti secoli anche con il canto solo delle indicate canzoni vocali, e segnatamente delle *ballate*, *ballatette*, e *ballatine*; canzoni così appunto denominate al dir degli accademici della crusca nel vocabolario, perchè si cantavano ballando. Questo stile di danzare al canto, ovvero al suono ed al canto delle canzoni, de'madrigali, romanzi, sonetti, ec. tanto fu in voga negli accennati secoli, che trovansene in mille autori chiarissime testimonianze. Dante in più luoghi del *Purgatorio*, e del *Paradiso* introduce delle persone, che cantando ballano (242). Il Boccaccio nelle

de instrumentis musicis di Sebastiano Virdung, opera corretta ed ultimata da Ottomaro Luscinio nella *pratica di musica*; *li ricercari* di Antonio da Bologna, di Giulio da Modena, di Francesco da Milano, di Giachetto Buus, e di altri.

(242) Dante, *la divina Commedia*, Purgatorio, can. 29.

Ed or parevan dalla bianca tratte
Or dalla rossa, e dal canto di questa
L' altre toglien l' andare e tarde e ratte.
Purgatorio, can. 31.

Se dimostrando del più alto tribo
Negli atti, l' altre tre si fero avanti
Cantando al loro angelico caribo.
Purgat. can. 32.

Temprava i passi in angelica nota.
Parad. can. 7.

Osanna Sanctus Deus Sabaoth
Super illustrans claritate tua,
Felices ignes horum malaoth:

Novelle sovente fa cantare e ballare al suono del liuto, della viuola e della cornamusa i suoi novellatori, e novellatrici (243). Le canzoni a ballo cantaronsi il carnevale in Firenze dagl'immascherati, che con-

Così volgendosi alla nota sua
Fu viso a me cantare essa sustanza
Sopra la qual doppio lume s' addua:

Ed essa e l'altre mossero a sua danza,
E quasi velocissime faville,
Mi si velar di subita distanza.
Parad. can. 10.

Poi sì cantando quegli ardenti soli
Si fur girati intorno a noi tre volte,
Come stelle vicine a' fermi poli:

Donne mi parver non da ballo sciolte,
Ma che s' arrestin tacite ascoltando,
Finchè le nuove note hanno ricolte.
Parad. can. 25.

E come surge, e va, ed entra in ballo
Vergine lieta; sol per far onore
Alla novizia, non per alcun fallo,

Così vid'io lo schiarato splendore
Venire a' due, che si volgeano a ruota
Qual conveniasi al loro ardente amore.
Misesi lì nel canto, e nella nota.

(243) Boccaccio. *Il decamerone.* Al fine della prima giornata si legge; *Dopo la qual cena fatti venir gli strumenti, comandò la reina, che una danza fosse presa, e quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone dal leuto di Dioneo ajutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò cantando Emilia la seguente canzone amorosamente: Io son sì vaga ec.* Al fine della seconda giornata si dice; *Da quella* (da cena) *levati, come alla reina piacque, menando Emilia la carola, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l'altre, fu contata, ec.* Nel principio della quinta giornata si ha: *Poichè alcuna stampita, ed una ballatetta o due furon cantate, lietamente secondo che alla reina piacque si misero a mangiare. E quello ordinariamente e con letizia fatto, non dimenticato il preso ordine del danzare e con gli strumenti, e con le canzoni alquante danzette fecero, ec.* Lo stesso può vedersi della sesta, e della decima giornata.

traffacevano le donne solite andare per la divozione delle calende di Maggio: e ciò fino al magnifico Lorenzo de' Medici, il quale come rese circa la metà del secolo XV. cotal sollazzo più regolare e sontuoso; così vi conservò le canzoni, ed i trionfi detti *canti carnascialeschi*, (il più delle volte ancor essi a ballo); il cui uso fu continuato fin oltre la metà del secolo XVI. (244). Le commedie del secolo XVI. eran

(244) Anton Francesco Grazzini chiamato comunemente il *Lasca* nella raccolta de' laidissimi *canti carnascialeschi*, che pubblicò in Firenze l'anno 1559. per le stampe di Lorenzo Torrentino nella lettera dedicatoria a D. Lorenzo de' Medici scrisse: *Questo modo di festeggiare* (co' trionfi, e co' canti carnascialeschi) *fu trovato dal magnifico Lorenzo vecchio de' Medici . . . . perciocchè prima gli uomini di que' tempi usavano il carnovale, immascherandosi, contraffarre le madonne, solite andare per lo calendimaggio; e così travestiti ad uso di donne, e di fanciulle, cantavano canzoni a ballo; la qual maniera di cantare, considerato il Magnifico esser sempre la medesima, pensò di variare non solamente il canto, ma le invenzioni, e il modo di comporre le parole; facendo canzoni con altri piedi varii; e la musica fevvi poi comporre con nuove, e diverse arie: e il primo canto, o mascherata che si cantasse in questa guisa, fu d' uomini, che vendevano berriquocoli, e confortini, composta a tre voci da un certo Arrigo tedesco, maestro allora della cappella di s. Giovanni, e musico in que' tempi riputatissimo. Ma dopo non molto ne fecero poi a quattro; e così di mano in mano vennero crescendo i compositori così di note, come di parole, tantocchè si condussero dove di presente si trovano.* Nella edizione poi senza luogo ed anno chè dei medesimi vituperevoli canti dedicò modernamente Neri del Boccia al Co. Gio. Maria Mazzucchelli col titolo: *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi*, nella prefazione ai lettori cita il diario MS. di Antonio da s. Gallo, ove si descrive l'apparato magnifico di alcune di tali mascherate, *le quali uscivan fuori nel dopo pranzo, e duravan talvolta fino alle ore tre e quattro della notte, decorate da un seguito numerosissimo d'uomini mascherati a cavallo, riccamente vestiti, che talora oltrapassarono il numero di* 300. *e d' altrettanti pedoni con torce bianche accese, che rendevano al par del giorno luminosa la notte, ed assai vago, e piacevole un sì superbo spettacolo. In cotal guisa andavano per la città cantando con armoniosa musica a* 4. *a* 8. *a* 12. *e fino a* 15. *voci, accompagnata da varii strumenti d' ogni sorta, canzoni, madrigali, barzellette; e ballate alla materia rappresentata attenenti.* Di fatto a pag. 1. nel *trionfo di Bacco, e d' Arianna* del magnifico Lorenzo de'Medici tosto si vede introdotto nella canzone un balletto di satiri.

Questi lieti satiretti,
Delle ninfe innamorati;

piene di balli cantati, come fra le altre si vede in varie scene della *Tancia* del giovane Buonarroti (245). E chi fosse vago di vedere in

Per caverne, e per boschetti
Han lor posto cento agguati:
Or da Bacco riscaldati,
Ballan, saltan tuttavia:
Chi vuol esser lieto sia.

Onde nel canto *delle dee* alla pag. 559. è lodata Firenze anche pe' canti, e balli.

Ma Vener bella sempre in canti, e 'n feste.
In balli, in nozze, e 'n mostre,
In varie foggie, e 'n nuove sopravveste,
In torniamenti, e 'n giostre
Farà dolce conquista
D' alme gentili, e belle,
Di giovani, e donzelle;
Con amorosa vesta
Terrà sempre Fiorenza in canto, e riso,
E dirassi: Fiorenza è 'l paradiso.

(245) *La Tancia, commedia rusticale* di Michelangelo Buonarroti il giovane, coll' annotazioni dell' Abb. Anton Maria Salvini, Firenze, 1726. Ho citato questa commedia non perchè manchino esempi anteriori (V. le note seg. 247., 248.), ma e perchè mostrasi con essa la continuazione di siffatta costumanza anche nel principio del secolo XVII. e perchè veggonsi nella medesima riuniti sei balli cantati, lo che dimostra quanto tal maniera di ballare e cantare insieme fosse in altissimo grido. Eccone le indicazioni.

Fine dell' Atto I.
Intermedio de' Frugnolatori, cantato e ballato.
Su compagni quatti quatti, ec.

Atto II. Scena II.
Canzone a ballo cantata da tutti tre.
Cecco, la Tancia, e la Cosa.
Chi amor non trova, ec.

Fine dell' Atto II.
Intermedio degli Uccellatori colla civetta, cantato e ballato.
Passa ogn' altro passatempo, ec.

note musicali tanto le ridette canzoni a ballo, quanto i cori delle commedie ballati e cantati può consultare le opere in istampa di Orazio

Fine dell' Atto III.

Intermedio de' Pescatori, e delle Pescatrici, cantato e ballato.

Chi 'mparò l' arte d' Amore, ec.

Fine dell' Atto IV.

Intermedio de' Segatori del grano, cantato e ballato.

Per tutti i campi intorno, ec.

Atto V. Scena VII. ed ultima.

Ciapino. Giovanni. Cecco. La Cosa.

. . . . . Ciap. *Almen balliamo un tratto*
Per allegrezza. Giov. *Balla tu Ceccone,*
E tu Tancia per me ch' io strò a vedere.
Ciap. *Deh balliam tutti, egli è più bel piacere.*
Giov. *Chè sarà poi? Io vo ballar su via.*
Per le nozze ogni vecchio si risente:
Io ballai, e cantai la parte mia,
Quand' io presi la lira: e ho a mente,
Ch' un cittadin, che passò per la via,
Disse, ch' io era un ballerin valente.
Cec. *Orsù, balliam, cantando alla spartita,*
E ognun di noi ne faccia una stampita.
E seguitate me ch'io vi vò imporre
Una canzone a ballo a gran diletto.
Giov. *Seguitiam lui ch' e' non se gli può torre,*
Ch' e' non sia tenuto un canterin perfetto.
Cos. *Ma non si potrebb' egli anche intraporre*
Tra la canzone qualche bel rispetto?
Ciap. *O buono! O questa vale ogni danajo!*
E cantianne per uno almeno un pajo.

Segue canzone a ballo tutti insieme ballando e pigliando le parole dalla canzone di Cecco.

Da piani e da valli,
Monti e colline
Venite a balli
Liete, e festose
Spargete rose
Cinte intorno d' un guarnello
Di bucato bianco e bello, ec.

Vecchi (246), di Emilio del Cavaliere (247), di Iacopo Peri (248), di Clau-

Anche Giulio Cesare Allegri nella *Bernarda*, traduzione in dialetto lombardo della *Tancia* anzidetta, termina adesivamente al Buonarroti col seguente ballo cantato e ballato.

E viva Amor
E viva i spus
O Donn, o Tus
Ch' fa l' amor
Vgni a vder
Un bel piaser,
Un bel cantar,
Un bel ballar.
Qui la Bernarda
E Galiezz
Ballan un pezz
Alla gaiarda, ec.

(246) *Selva di varia ricercatione di Orazio Vecchi, nella quale si contengono varii soggetti a* 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. *voci, cioè madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a diece nel fine, et accomodatovi la intavolatura di liuto all' arie, ai balli, et alle canzonette*, nuovamente ristampata, e corretta dall'autore. In Venezia app. Ang. Gardano, 1595. In quest' opera vi sono molte composizioni da cantarsi, suonarsi, e ballarsi insieme, e fra le altre il *saltarello detto Trivella* a cinque voci: ed il *pass' e mezzo* sopra la canzone, *Gitene ninfe*, similmente a cinque voci.

(247) Il tante volte lodato Emilio del Cavaliere nel *Fileno* rappresentato il 1590. introdusse a battaglia tre satiri, i quali facevano il combattimento cantando e ballando sopra un aria di moresca. Nel *Giuoco della cieca* rappresentato il 1595. fè cantare e ballare quattro ninfe, mentre scherzavano intorno ad Amarilli bendata, ubbidendo al giuoco della cieca. Così ancora ballo, suono, e canto accoppiati inserì nella commedia grande recitata al tempo delle nozze del gran duca Ferdinando di Toscana con Cristina di Lorena il 1589.

(248) *Le musiche di Iacopo Peri nobil Fiorentino sopra l' Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello sposalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra* (con Errico IV. re di Francia). In Fiorenza appresso Giorgio Marescotti, 1600. Quivi ha un coro a 5. voci, ove tutti ballano cantando:

Biondo arcier, che d' alto monte
Aureo fonte
Sorger fai di sì bell' onda.

dio Monteverde (249), di Stefano Landi (250), e di altri. Per quanto poi vogliansi credere, che non sempre le persone medesime cantassero,

Ben può dirsi alma felice
Cui pur lice
Appressar l'altera sponda, ec.

Non posso qui farmi uscir di mano la bella confessione, che a favore della primazia dovuta ad Emilio del Cavaliere di porre in musica le opere teatrali, leggesi nella prefazione del Peri. Eccone le parole: *Benchè dal Sig. Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch' io sappia, con maravigliosa invenzione ci fosse fatta udire la nostra musica su le scene. Piacque nondimeno a' signori Jacopo Corsi, ed Ottavio Rinuccini (fin l' anno 1594.) che io adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di Dafne, dal sig. Ottavio composta, per fare una semplice prova di quello, che potesse il canto dell' età nostra*, ec. Passa quindi il Peri a parlare dell' Euridice, e vi rende contezza, come Giulio Caccini aveva stampato similmente nella sua *Euridice* alcuni cori da cantarsi e ballarsi. *Ma ebbe miglior ventura* (della Dafne rappresentata nel carnovale per tre anni continui) *la presente Euridice, non perchè la sentirono quei signori, et altri valorosi uomini, ch' io nominai, e di più il sig. Conte Alfonso Fontanella, et il sig. Orazio Vecchi, testimonii nobilissimi del mio pensiero, ma perchè fu rappresentata ad una regina sì grande, et a tanti famosi principi d' Italia, e di Francia, e fu cantata da più eccellenti musici de' nostri tempi: tra i quali il sig. Francesco Rasi nobile aretino rappresentò Aminta, il sig. Antonio Brandi Arcetro, il sig. Melchior Palantrotti Plutone, et Jacopo Giusti fanciulletto lucchese rappresentò con molta grazia la Dafne; e dentro alla scena fu sonata da signori per nobiltà di sangue, e per eccellenza di musica illustri, il sig. Jacopo Corsi sonò un gravicembalo; et il sig. Don Garzia Montalvo un chitarrone; messer Giovanbattista dal violino una lira grande; messer Giovanni Lapi un liuto grosso. E benchè sin allora l' avessi fatta nel modo appunto, che ora viene in luce: nondimeno Giulio Caccini (detto romano) il cui sommo valore è noto al mondo, fece l' arie d' Euridice, et alcune del pastore, e ninfa del coro, e de' cori* AL CANTO, AL BALLO SOSPIRATE, e, POI CHE GLI ETERNI IMPERI. *E questo, perchè dovevano esser cantate da persone dependenti da lui, le quali arie si leggono nella sua composta, e stampata pur dopo, che questa mia fu rappresentata a sua Maestà Cristianissima*, ec.

(249) Claudio Monteverde ne' *madrigali guerrieri ed amorosi* già altra volta citati, oltre il *ballo delle ingrate* da cantarsi e suonarsi, ha molti madrigali similmente da suonarsi, cantarsi, e ballarsi, come: *Movete al mio bel suon le piante snelle*, ec.

(250) Stefano Landi romano cappellano cantore pontificio nel *s. Alessio*, dramma musicale rappresentato nel palazzo Barberini all'occasione, che venne in Roma il serenissi-

suonassero, e ballassero; è certo per la testimonianza del Doni giuniore che non di rado, o fosse per mancanza di più soggetti, o fosse per consuetudine di luoghi, o di società particolari, le medesime persone ballavano, cantavano, e suonavano (251). La qual triplice unione quando

mo principe Alessandro Carlo di Polonia nella scena 4. Atto I. ha un coro di demonii che ballano cantando a 3. voci

Si disserrino
L' atre porte
Della morte, *ec.*

e nell' Atto II. Scena 10. un coro di giovani romani che ballano, cantando a 6. voci un altro coro:

Il ciel pietoso
In suon giocondo
Promette al mondo
Dolce riposo.
Di grazie nuove
Un largo nembo
A Roma in grembo
Oggi ne piove.
. . . . termina
Di queste mura
Cresce oggi il vanto:
Poichè son tanto
Al cielo in cura.
Dunque in sembianze
Di grati affetti
Il piè s' affretti
A liete danze.

(251) Se riflettasi, essere stata assaissimo in voga negli antichi tempi la costumanza, che le persone medesime cantassero, suonassero, e ballassero, non recherà maraviglia, che con il *multa renascentur* di Orazio si rinnovellasse ne' bassi tempi così fatta triplice unione di suono, canto, e ballo eseguita da un medesimo attore. Tito Livio nella Dec. 1. lib. 7. cap. 2. della storia, parlando dell' origine ch' ebbero in Roma i giuochi scenici afferma, secondo l'opinione comune, che gli etrusei a' romani gl' insegnassero nell' anno 391. di Roma. *Caeterum parva haec quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more etrusco dabant. Imi-*

per il soggetto poetico cadeva opportunamente, e per l'avvedutezza del compositor della musica poteva eseguirsi senza grave incomodo degli attori, era seducentissima, e gli animi degli spettatori insieme ed uditori oltramodo commoveva; e mollemente inclinavagli alla lascivia. Di fatto allorchè Solimano II. vide i suoi costantinopolitani lascivire al canto, al suono, ed a'balli de'cantori e sonatori inviatigli circa il 1530. da Francesco I. re di Francia, tosto fece ardere (252) nella pubblica piazza tutti gli strumenti colà introdotti, congedò li sonatori e cantori, acciocchè uscendo da'suoi stati recassero la mollezza a'nemici piuttosto, che a'sudditi suoi.

tari deinde eos juventus, simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus copere: nec absoni a voce motus erant. Accepta itaque res, saepiusque usurpando excitata. Vernaculis artificibus, quia hister tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum: qui non, sicut ante, fescennino similem versum, compositum temere, ac rudem alternis jaciebant: sed impletas modis satyras; descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant. Livius post aliquot annos, qui ab satyris ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet (id, quod omnes tum erant) suorum carminum actor dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita, puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. La stessa ragione però, che presso i romani per opera di Livio Andronico non solo per la testimonianza citata di Tito Livio, ma eziandio per l'attestato di Luciano nel *dialogo del ballo*, produsse la separazione del ballo dal canto, cioè a dire l'impedimento grande che al canto il ballo recava, forzando l'anelito del danzatore, onde fu al tragedo il canto, e la danza col gesto all'istrione assegnata; la stessa, ripeto, fè l'un dall'altro dividere a' tempi del Monteverde, e del Landi: cooperandovi e con la voce, e con gli scritti il Doni giuniore, che fioriva di que' dì; il quale nel *trattato della musica scenica* (de' trattati di musica di Gio. Battista Doni To. 2. pag. 115.) intitolò il cap. 40. *Che è cosa ridicola, che gli attori cantino, e insieme ballino, e suonino*. Ove fra gli altri bei riflessi adduce il seguente: *ed in vero non so immaginarmi, come un attore, che rappresenta per lo più cose molto affettuose, e ha bisogno delle mani, e braccia per fare i suoi gesti, possa, o deva convenientemente adoprarle per tenere un liuto, o altro simile instrumento, e di più anco gli bisogni sgambettare per il palco per essere buono rappresentatore. Sicchè tengasi pure, che questa sarebbe una solenne zannata, e da far ridere ogni brigata: oltrechè essendosi adoprati gl'instrumenti da fiato, come si disse, non era possibile di sonarli, ed insieme cantare.*

(252) *Don Placido*, dialogo del P. D. Giovenale Sacchi della congreg. di s. Paolo; Pisa, presso Luigi Raffaelli, 1786. pag. 51.

Ora quali idee potevan mai suscitarsi negli uditori, allorchè udivano nelle chiese o intuonare un *Kyrie*, un *Gloria*, un *Credo*, od un mottetto; ovvero eseguirsi sull'organo una sonata con quelle stesse melodie, con quella misura, con quegli andamenti, che forse la sera indietro eran loro serviti a trastullo, che avevan misurati i loro passi nel ballo, che poterono essere le scintille onde accendersi in loro qualche fuoco novello, od avvivarsi il sopito: che riducevan loro alla memoria quegli abiti, que' visi, quelle parole, quelle mosse, que' sorrisi, quelle gare, quel trionfante libertinaggio? Ohime! La casa santa di Dio. Ohime! Il luogo venerabile dell'orazione. Ohime! Il divin sagrifizio incruento. Ohime! L'irritata divina giustizia, che vibrar doveva già già i fulmini dell'acceso furore.

Possibile! Dirà quì taluno, che dal secolo XIII. non si levassero i giusti reclami contra orrori siffattamente esecrabili, fino alla metà del secolo XVI? Sì, rispondo, levaronsi pur troppo: che tanto non si sostenne. Il concilio di Treveri nell'anno 1227. espressamente comandò ai sacerdoti rettori di qualsifosse chiesa, che non permettessero ai *trutani* (253), ai *goliardi* (254), agli scolari vagabondi (noi diremmo ai cantori di piazza) di cantare nelle chiese; perciocchè costoro incominciavano ad introdurre altre parole nel canto della sagra liturgia, e massime de' versi ridicolosi nel *sanctus*, e nell' *agnus*; lo che distraeva il celebrante nel dire il canone, e scandalezzava gli uditori (255): siccome già per gli antichi

(253) *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* auct. Carolo Dufresne, D. Du Cange, edit. locuplet. et auctior op. et stu. monachor. s. Bened. e cong. s. Mauri. *Trutanus*, *trudanus*, *trutani dicuntur errones*, *mendici*, *Normannis etiamnum et caeteris Gallis Truans*... Boncompagnus de Arte dictaminis lib. 2. MS. *Velut scurra totam Italiam regiravit cum cantatoribus*, *et tanquam eximius trutanorum se fingit esse medicum doctrinatum*, *etc.*

(254) Du Cange, et Carpentier loc. cit. *Goliardia: histrionia, professio goliardi*, *seu histrionis. Goliardus*, *goliardi*, *bufones*, *joculatores iidem sunt*. Statut. Eccl. Cadurc. *Item praecipimus quod clerici non sint joculatores*, *goliardi*, *seu bufones*.... Matth. Paris; an. 1229. *Quidam famuli*, *vel mancipia*, *vel illi*, *quos solemus goliardenses appellare*, *versus ridiculos componebant*.

(255) *Concilia Germaniae*. Ioannes Fridericus Scannat collegit, P. Iosephus Hartzheim S. I. auxit, continuavit, illustravit. Coloniae Aug. Agripp. 1760. To. 3. Concilium

tempi il concilio di Laodicea affin di prevenire che i laici sotto il pretesto dell'ignoranza non cantassero ne'divini uffizi parole volgari, o composte da alcun privato scrittore, prescritto aveva che i soli cantori chierici d'ordine, soliti cantare sopra i libri corali, salissero a cantar sull' *ambone* (256) : e Gregorio Cedreno ebbe a rimproverare al suo secolo la continuazione dell' esecrando abuso, introdotto a'tempi del patriarca Teofilatto, di far cantare nelle chiese, nel tempo de'divini uffizi, da uomini vilissimi lascive parole (257). Che se la proibizione del concilio di Treveri,

Trevirense provinciale celebratum an. Christi. 1227. §. 9. *de sacerdotibus, et clericis*. pag. 532. *Item praecipimus, ut omnes sacerdotes non permittant trutannos, et alios vagos scholares, aut goliardos cantare versus super* Sanctus, *et* Agnus Dei, *aut alius in missa, vel divinis officiis; quia ex hoc sacerdos in canone quamplurimum impeditur, et scandalizantur homines audientes*.

(256) Il Concilio di Laodicea nella Frigia Pacaziana celebrato sotto Nunechio metropolitano della Frigia l'an. 320. (o come altri vogliono forse non rettamente dopo il 360., cioè il 363. il 366. il 367. o anche dopo il 370.) emanò cinquantanove canoni. M. Lodov. Bail *Summa concilior*. To. 2. pag. 33. Labbè, et Cossart *sacrosancta concilia* To. 1. pag. 1530.

XV. *Non oportere praeter canonicos cantores qui suggestum ascendunt, et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia*; Labbè To. 1. pag. 1534. ex interpr. Gentiani Herveti.

.... *Quod non oporteat amplius praeter eos qui regulariter cantores existunt, qui et de codice canunt, alios in pulpitum conscendere, et in ecclesia psallere*; Labbè pag. 1544. ex interpret. Dionysii Exigui.

.... *Non licere praeter canonicos psaltes, idest qui regulariter cantores existunt, quique pulpitum ascendunt, et de codice legunt, alium quemlibet in ecclesia psallere*; Labbè pag. 1551. ex interpret. Isidori Mercatoris.

LIX. *Quod non oportet privatos et vulgares aliquos psalmos dici in ecclesia*; ex Herveto loc. cit. pag. 1539. ... *Quod non oportet plebejos psalmos in ecclesia cantare*; ex Dionysio Exig. loc. cit. pag. 1548. n. 3. Glossae MS. pervetustae in canones Laodicenos ex vers. Dionys. Exig. quae sunt in biblioth. Paris., soc. Ie. *plebejos*, psalmos saeculares: cantilenas, Harduin..... *Non oportet ab idiotis psalmos compositos et vulgares in ecclesiis dici*; ex Isid. Mercat. loc. cit. pag. 1555. n. 1. Psalmos, Salomoni adscriptos Zonaras, et Balsamon hoc loco intelligunt. Alii psalmos a privatis hominibus compositos, nec ab ecclesiis approbatos.

(257) Georgii Cedreni annales; sive historiae ab exordio mundi ad Isacium Comnenum usque, compendium; Xilandro interprete: Basileae 1566. pag. 526. *Theophylactus pa-*

come provinciale, non potè avere la necessaria attività, onde ottenere che siffatta semenza o non allignasse altrove, o fosse da per tutto sbarbicata, sorse poco appresso Guglielmo Durando il giovane, il quale nel famoso trattato della *maniera di celebrare il concilio generale*, che compose in occasione del concilio di Vienna, a cui fu egli chiamato da Clemente V. fè avvertire, esser cosa ben doverosa di proibir nelle chiese i canti indevoti, ed impertinenti dei mottetti, e di parole quali si fossero improprie (258); ed ecco il Pontefice Giovanni XXII. successore immediato di Clemente V. ed amico del Durando, il quale levò alto la voce con quel suo decreto dell'anno 1322. *Docta sanctorum patrum etc.* già altra volta citato (not. 203. 204.) in cui rimprovera ai seguaci della novella scuola di composizione, di avere indecoramente sfigurato le melodie pudiche e temperate del canto piano, non solo con gli ochetti (259),

triarca et hunc morem introduxit, qui hodieque obtinet, quod in splendidis atque solemnibus festivitatibus Deo et sanctorum recordationi fit contumelia per foedas cantilenas, ac risus, quibus adhibitis sancti hymni cantantur, quos a nobis oportebat corda compunctis atque contritis pro nostra salute Deo offerri .... Ille coetu flagitiosorum hominum coacto, cantilenas e triviis et lupanaribus petitas tunc adhiberi instituit.

(258) *Tractatus de modo generalis concilii celebrandi* per Guillelmum Durandum episcopum mimatensem jussu Clementis V. Summi Pont. editus, et concilio Viennensi oblatus, Parisiis, ap. Clousier, 1671. tit. 19. partis 2. pag. 102. *Et insuper videretur valde honestum, quod cantus indevoti, et inordinati motetorum, et similium non fierent in Ecclesia, cum reprobentur* 92. *distinct.*

(259) *Hoquetis intersecant.* Du Cange, et Carpentier in glossario. *Hoquetus: singultus, gallice hoquet.* Domin. Macri hierolexicon: *Hoqueta, ex gallico hoquet, idest, suspiria, et singultus, quos cantores affectare solent.* Tanto i compilatori del Glossario, quanto il Macri citano unicamente le parole di Giovanni XXII. delle quali trattiamo. Sia però pur vera l'etimologia recata, e la pellegrina scoperta del Macri; certo è, che gli *ochetti* vietati da quel Pontefice non erano *i sospiri od i singhiozzi affettati da' cantori*, ma sibbene una delle maniere di contrappunto usata dal secolo X. al XIV. L'autore del trattato *de musica mensurata* ascritto al *V. Beda* (To. 1. opp. V. Bedae pag. 354.) dice: *Tria tantummodo sunt genera, per quae tota mensurabilis musica transcurrit, scilicet discantus, hocetus, et organum.* Il maestro Francone nell'op. *Ars cantus mensurabilis* (Gerberto script. eccles. de mus. T. 3. pag. 14.) ha il cap. 13. *De ochetis*, ove così si esprime: *Ochetus truncatio est cantus, rectis omissisque vocibus truncate prolatus* (ed ecco il perchè viene dal vocabolo francese *Hoquet*). *Et est sciendum, quod trun-*

ton li tripli (260), e co' mottetti volgari (261); ma eziandio co' lubrici

catio tot modis potest fieri, quot longam in brevem vel semibrevem contingit partiri. Longa partibilis est multipliciter: primo in longam et brevem, et brevem et longam, et ex hoc fit truncatio vel ochetus, quod idem est, ita quod in uno omittatur brevis, in alio vero longa. Secundo potest dividi in tres breves, vel duas, vel etiam in plures semibreves. Et ex his omnibus cantus truncatio per voces rectas et omissas, ita quod, quando unus pausat, alius non pausat, vel e contrario. Brevis vero partibilis in tres semibreves, vel duas, et ex hoc creatur ochetus, unam semibrevem omittendo in uno, et aliam in alio proferendo. Et nota, quod ex truncationibus dictis creantur ocheti vulgares ex omissione longarum et brevium, et etiam prolatione. Et nota, quod in omnibus istis observanda est aequipollentia in temporibus, concordantia in vocibus rectis. Item sciendum est, quod quaelibet truncatio formari debet supra cantum prius factum, licet sit vulgare et latinum.

(260) *Triplis nonnumquam inculcant.* Non debbe confondersi il *triplum* di Giovanni XXII. con la misura, o ritmo ternario. Il *triplum* usavasi per lo più nella musica profana, quando si aggiungeva al discanto una terza parte. Eccone la testimonianza del soprallodato Francone (cap. 11.) : *Discantus fit cum lira aut cum diversis, aut sine lira et cum lira: si cum lira hoc dupliciter; cum eadem, aut cum diversis. Cum eadem lira fit discantus in cantilenis, et rodellis, et cantu ecclesiastico. Cum diversis liris fit discantus, ut in motetis qui habent* TRIPLUM, *vel tenorem, qui tenor cuidam lirae aequipolleat.* E poco dopo: *Qui autem triplum operari voluerit respicere debet tenorem et discantum, ita quod si discordet cum tenore, non discordet cum discantu, et e converso, et procedat ulterius per concordantias.* Quindi è che il Pontefice vietò nel canto ecclesiastico questo *triplo*, perchè sapeva troppo delle maniere della musica profana, e perciò lo congiunse con i mottetti volgari: *Triplis, et motettis vulgaribus nonnumquam inculcant*, ne' quali era usitato. Che se taluno volesse ad ogni costo intendere il *triplis* di Giovanni XXII. della misura, o ritmo ternario, dico che non a torto il Pontefice avrebbe affermato essere guasto il canto piano da cotal misura; perciocchè essa, siccome abbiamo accennato nel nostro *saggio sopra l' identità de' ritmi musicale e poetico*, *Firenze*, 1820. *pag.* 7. per attestato del Cartesio seguito da quanti v' ha musici e poeti, tripudia di più, si appartiene ad una musica strepitosa e sonora; e meglio si confà al ritmo dei ditirambi, che ad altra specie di poetici componimenti. Lo che non può in conto alcuno aver luogo nelle melodie del canto piano, e nelle sagre parole della liturgia.

(261) *Motettis vulgaribus nonnumquam inculcant.* G. G. Rousseau nel *dictionaire de musique* afferma, esser servito ne' secoli XIII. e XIV. il vocabolo *mottetto* a significare la parte del concento chiamata modernamente *contralto. Les musiciens du treizieme et du quatorzieme siécle donnoient le nom de mottetus á la partie que nous nommons*

discanti (262); cioè accoppiando alle melodie del canto piano altre melodie già adattate a lubriche canzoni, per le quali davasi nelle chiese occasione d' inciampo: poichè la debolezza e fragilità umana, siccome si espresse il Pontefice medesimo, in udendo quelle melodie, e in rammentandosi le lascive parole, era portata a laide rammemorazioni: *lascivus enim animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur, et frangitur.*

A fronte però di queste, e di altre simili proibizioni di zelanti vescovi, di sinodi provinciali, e massime del concilio di Basilea, che tornò a replicare: *ne in ecclesiis cantilenae saeculares admiscean-*

aujourd' hui haut-contre. Ce nom, et d' autres aussi étranges, causent souvent bien de l' embarras à ceux qui s' appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de musique. Checchè sia di questa erudizione del Rousseau, certo si è che Giovanni XXII. scrivendo sul bel principio del XIV. secolo non intese di proibire la parte del *contralto*, ma sibbene que' pezzi di musica lavorati sopra parole, fosssero latine fossero volgari, in verso o in prosa, ch' eran parto di private persone: siccome il Cedreno lagnavasi che usassero a suo tempo in Costantinopoli (nota 257.): siccome il concilio di Treveri vietolli in Germania sotto il nome di versi composti da goliardi (no. 254. 255.); e siccome il Durando sul finire del secolo XIII. aveva insinuato essere cosa doverosa di proibirli, chiamandoli apertamente *cantus indevoti, et inordinati motettorum.* (nota 258.)

(262) *Discantibus lubricant.* Non proibì il Pont. Giovanni con questa espressione i *discanti*, ma la lubricità o delle melodie, o delle parole. Lo dimostro. Il discanto (siccome abbiamo veduto no. 198. 201. 202. 260.) non era che il contrappunto a due, o a più voci: ma il contrappunto a due, o a più voci permise Giovanni XXII. nella stessa costituzione, contentandosi, che si usassero le consonanze di quarta, di quinta, e di ottava (not. 197. 204.) dunque la di lui proibizione non feriva il discanto, ma o le parole lubriche, che mescolavansi nel discanto con le sagre parole, ovvero le lubriche melodie, che facendo il discanto, si accoppiavano alle melodie del canto piano. Ora poi che il Papa vieti precisamente per la citata espressione non le parole, ma le melodie, io credo esser chiarissimo. Difatto le lubriche parole ei le proibì con il *mottettis vulgaribus*: onde con il *lubricis discantibus* vietò le profane melodie; e perciò soggiunse poco appresso, non essere sua intenzione di proibire ogni maniera di contrappunto, ma che permetteva liberamente nelle feste solenni l' uso delle consonanze perpetue di quarta, di quinta, e di ottava, le quali consonanze come non toccavano punto le parole che cantavansi, così toglievano onninamente ogni sorta di melodie capricciose; poichè per la loro successione continuata formavasi necessariamente un canto armonico di tutte melodie simili, anzi tali quali, negl' intervalli e nella misura, alle melodie del canto gregoriano.

tur (263), la musica continuò nelle sue sfacciataggini, ripetendo poco appresso lo stesso artifizio usato gia in Sparta negli antichi tempi, quando dopo essere stata condannata all'ammenda nel musico Terpandro per le sue seduttrici maniere dai severissimi Efori, trovò pure il modo di continuarle (264): vedendosi quindi sbandita dai confini della Lace-

(263) *Conciliorum generalium* a Jacobo Merlino editor. To. 2. Coloniae ex aedibus quentellanis, anno 1530. fo. 163. a tergo. Sessio 21. concilii Basileensis celebrata die iovis nona mensis Iunii anno domini 1435. . . . *Abusum aliquarum ecclesiarum, in quibus Credo in unum Deum, quod est symbolum et confessio fidei nostrae non complete usque ad finem cantatur; aut praefatio, seu oratio dominica obmittitur, vel in ecclesiis cantilenae saeculares voce admiscentur . . . . abolentes statuimus, ut qui in his transgressor inventus fuerit a suo superiori debite castigetur, etc.*

(264) Terpandro di Lesbo a sentimento del Kalkbrenner (Histoire de la musique, a Paris 1802. To. 1. pag. 182.) fu il primo, che in Sparta fosse condannato all'ammenda per aver aggiunto all'antica lira di *quattro* sole corde la *settima* corda, mentre già Hiagni frigio vi aveva aggiunto la *sesta*, e Corebo la *quinta*. Plutarco negli *apoftegmi*, e precisamente nel *laconica instituta* così ne parla: *Quod si quis ex prisca musica quid transilisset, Lacones non connivebant: sed et Terpandro, qui magis antiquarius, suaeque aetatis citharoedus optimus erat, gestorumque celebrator heroicorum, mulctam Ephori dixere, ac citharam ejus in palum illiserunt, quod interpolandae vocis gratia chordam tantum unam intendisset supervacaneam* (Plutarc. loc. cit. interpr. Cruserio Francof. ad Moen. 1580. pag. 213.). Questa si fu la condanna: ma se debbesi prestar fede ai marmi d'Oxford, fu Terpandro assoluto per i suffragi del popolo, e quindi adottate nella lira *sette* corde in luogo delle antiche quattro. *Terpander lesbius nomos lyricos primo invenit, et tibiis cecinit; et Lacedaemone in jus vocatus, quod antiquae tetrachordi lyrae tres nervos addidisset, populi suffragiis absolutus fuit, archonte Athenis Dropilo* (Joan. Seldenus appar. cronolog. ad epoch. marmor. pag. 246.) Sottoscrive a questa assoluzione di Terpandro anche il P. Corsini (*fasti attici* olymp. 34.) quantunque altre volte si unisca al Petavio, al Marsamo, al Rikio, e ad altri nel notare gli abbagli e le contraddizioni del cronico ridetto Arundelliano. *Itaque Terpander, quum lyram quatuor solum chordis hactenus instructam invenisset, septichordem fecit, adeoque Lacedaemone accusatus fuit quod severioribus musicae legibus abrogatis molliorem invexisset. Plutarchus quidem Terpandrum a lacedaemoniis mulctatum memorat; sed Oxoniensis cronici auctor absolutum dicit. Ac certe quidem septichordis Terpandri lyra semper a lacedaemoniis recepta, ipseque lyricus maximo in pretio habitus fuit.* Anche l'autore dell'*essai sur la musique*, Tom. 3. pag. 117. inclina a divisare, che Terpandro fosse assoluto. *Plutarque prétend qu' il fut condamné à l'amende par les Ephores, pour*

demonia in Timoteo milesio, sotto una larva di religione ottenne di rimanersi a danno dell'incauta gioventù (265); e dopo essersi salvata da questi due più gravi pericoli, in pochi accenti si liberò dalla censura ricevuta

avoire augmenté d' une seule corde le nombre de celles qui composaient la lyre, *et que la sienne fut suspendue á un clou. Les lacédémoniens n' aprouverent pas sans doute ce jugement de leurs ephores; car ils eurent toujours pour Terpandre la plus grande estime; et l' éloge le plus flateur qu' ils pussent donner á un excèlent musicien, était de l'appeler, le seconde chantre de Lesbos.* Si può finalmente vedere una lunga diceria del motivo onde Terpandro fosse accusato agli efori, e com' ei vittoriosamente si difendesse nei *saggi sul ristabilimento dell'arte armonica di Vinc. Requeno*, Parma, 1798. to. 1. par. 1. cap. 12. pag. 101.

(265) Il *Kalkbrenner* nel luogo sopraccitato pag. 184. e seg. afferma, che adottate nella lira le sette corde di Terpandro, per attestato di Nicomaco, Pittagora vi aggiunse l' ottava, Simonide la nona, e Profraste la decima: (l' autore però dell' *essai sur la musique*, To. 3. pag. 119. dice: *Nicomaque donne l' invention de la huitieme á Pythagore, la neuvieme á Théophraste de Pierie, et la dixieme á Hystié de Colophon*) ma che poi avendo avuto ardire Timoteo milesio di aggiugnervi ancor la undecima fu sbandito dagli efori; le quattro corde aggiunte da esso alle sette dell' ordinaria cetra furon condannate al ricidimento; e la cetra di lui così mozza ad essere appiccata in luogo eminente a perpetua infamia. Questa rigida sentenza contro Timoteo trovasi presso gli antichi scrittori, siano greci, siano latini più famigerata che non quella di Terpandro: ed il decreto contro il sacrilego Timoteo è riportato fra gli altri da Boezio *de musica* lib. 1. cap. 1. dal Leopardo cap. 148. emendat.; dal Casaubono *animadeversiones in Athenaei librum* 8. edit. lugdun. 1612. pag. 613. dal dottor Burney a General History of music from the earliest ages to the present period. vol. the first, pag. 400.), tradotto in Inglese; dall' autor dell' *essai sur la musique* to. 3. pag. 119. tradotto in francese; e da altri.

Se però debbesi credere ad Ateneo, che reca in pruova del suo dire la testimonianza di Artemone, il fatto andò ben differentemente: perciocchè, mentre già già il ministro della giustizia recideva le corde proscritte, Timoteo stesso, obbligato ad esser presente alla esecuzione della sentenza contro la sua lira, mostrò agli astanti una piccola statua di Apollo che quivi trovavasi, nella cui lira erano altrettante corde col medesimo ordine, e nel sito stesso disposte, siccome nella sua; onde fu tosto sospesa l' esecuzione, ed egli e la sua lira in fine assoluti. *Athenaei deipnosophistarum lib. quindecim cum Jacobi Dalechampii lat. interpret. et recens. Isaaci Casauboni*, Lugduni 1612. lib. 14. pag. 636. *Artemon libro primo de bacchica intelligentia, et studio, scribit Timotheum milesium opinione multorum magadidem in usu habuisse, auctam fidium numero, ejusque rei causa accusatum illum apud lacedaemonios, quod veterem musicam labefactaret ac*

nel musico Frinide (266), e compì interamente le sfrenate sue voglie. E tali astuzie appunto rinnovò in Europa a'tempi di cui ragio-

corrumperet; et cum fides supervacaneas praecidere jam esset paratus quidam, ostendisse stantem apud ipsos exiguam Apollinis imaginem, in cujus lyra tot essent fides, ac eodem situ, et ordine porrectae; IDEOQUE ABSOLUTUM. Miseri spartani! La malintesa venerazione per quella divinità astutamente quivi nascosta con in mano la lira controversa fè bere alla innocente gioventù il preparato veleno in una musica molle ed effeminata. Quindi Plutarco (*de musica*) riporta il seguente tratto del comico Ferecrate, in cui la buona musica tutta pesta le membra dalle battiture così lagnasi con la giustizia.

MUS. *Ast Timotheus totam obruit*
Me, laceravitque omnino foedissime.
IUST. *Quis iste Timotheus?* MUS. *Est Pirrhias quidam*
Milesius, qui afflixit me. Superavit hic
Quos commemoravi omnes, et invexit cruces
Dirasque, perversasque. Qui si inciderit
Mea via in solam incedentem, me obterit
Chordisque discerpsit miseram duodenis
Raphanique contorquens modo totam semel
Enharmoniis refersit, nec non impiis
Hyperboleis, addidit quoque niglaros.

(266) Frinide aggiunse eziandio nuove stravaganze alla musica già corrotta, e gli spartani tornarono con la stessa severità a condannarlo, ma con la debolezza stessa ad assolverlo. Onde Plutarco ne ha lasciato nel tratto anzidetto del comico Ferecrate i lamenti della buona musica anche contro di esso (*Plutar. de mus.*)

Phrynis strobilo intexendo quodam suo
Flectensque me versansque totam perdidit.
Qui quinque chordis bissenas harmonias
Expressit; at tamen tolerabilis hic erat:
Namque illico reparabat, cum titubaverat.

Di queste tre condanne contro i tre nominati musici Terpandro, Timoteo, e Frinide gloriavansi gli spartani, siccome attesta Ateneo nel lib. 14. op. cit., e lo conferma il Casaubono *Animadvers. in Athenaei lib. 14. pag.* 899. *dell'edit. cit.* dicendo: *Soliti gloriari Lacedaemonii ter a se musicos esse coercitos, qui in emendanda veteris musicae harmonia perverse fuerant ingeniosi. Recte scriptum TRES: consentiente historia, quae in tres musicos Terpandrum, Timotheum, et Phrynidem similem ob causam animadversum testatur.* La gloria però di avere emanato queste tre condanne non salvò punto la Lacedemonia dalle triste conseguenze delle tre simili assoluzioni. Si avvidero in fine gl'incauti Efori sotto il regno di Cleomene nella guerra contro i macedoni, ma inutilmente

niamo: repressa dal concilio di Treveri si celò per poco; ma tornata pubblicamente ai suoi scandali, udendosi sbandire dal Pontefice Giovanni XXII. negli ochetti, ne'mottetti volgari, ne'lubrici discanti, ottenne pur dallo stesso Pontefice per aumento di culto esterno, e per conforto della umana fragilità nelle feste solenni di poter rimanere al servigio delle chiese, nelle consonanze di *quarta*, di *quinta*, e di *ottava*: le quali blandiscono l'udito, eccitano la divozione, ed allontanano dal cuore de' supplicanti il freddo torpore (no. 204): e questo sol le bastò per aver campo di tornare indi a poco ai suoi prestigi; e così ricevuti in seguito con una tal qual non curanza gli ordini del concilio anzidetto di Basilea (perchè celebrato nella sua continuazione fra' torbidi di usurpata autorità, e disciolto assai male in Losanna) fra brevissimo tempo non fu contenta di lusingare l'udito con le accennate consonanze, ma solleticò il cuore con un contrappunto artifizioso, tornò alla mescolanza delle profane parole con le sagre, vestì le une e le altre con melodie seduttrici, senza più eccitare la divozione, si sforzò di assonnarla, portando per fin nella chiesa le canzoni da ballo, e fe' divenire il luogo dell'orazione luogo d'incentivo alla impurità, e alla lascivia.

Ora stando in siffatta guisa le cose circa la metà del secolo XVI. siccome le abbiamo dichiarato, pose avvedutamente il Doni giuniore la poca onestà del canto fra le cause del bando, cui voleva condannarsi la musica ecclesiastica: e ben a ragione i padri tridentini autorizzarono i vescovi ordinarii de'luoghi ad invigilare, che nelle loro chiese mai più non si udisse o canto, o suono lascivo, affinchè la casa di Dio fosse veramente il luogo dell'orazione. Quindi ne viene, che il Pierluigi nemmen per questo capo ebbe da faticarsi, affine di patrocinare la causa della musica ecclesiastica, ma dovette ancor esso ubbidire alle giustissime ordi-

quanto la loro gioventù fosse diversa. Immolò egli Cleomene, come re, innanzi alla battaglia il consueto sagrifizio alle muse (*Plutarc. in instit. lacon.*); ma i suoi soldati in luogo di azioni gloriose e memorande, degne di esser cantate da' sacerdoti poeti, molli com' erano ed effeminati per vizio della musica, che i loro costumi aveva vilmente corrotti, si fecero vincere ed interamente soggiogare da Antigono Dosone tutore di Filippo figliuol di Demetrio II. re di Macedonia.

nazioni degli ecclesiastici superiori, servendosi a tema delle sue composizioni di melodie sane, pudiche, temperate, divote, degne di risuonare nel tempio dell'Altissimo, e di far eco al cantico ineffabile degli angelici cori.

Capitolo VI.

Si riprovano le diverse opinioni di coloro, i quali attribuiscono al Pont. Marcello II. la risoluzione di riformare la musica ecclesiastica, sia nel concilio tridentino, sia giusta la mente di esso concilio, sia di proprio consiglio. Si nega, che il Pierluigi s'impegnasse in quest'epoca a favor della musica.

Discusse ne'capitoli precedenti le vere cagioni, per le quali meritava la musica ecclesiastica circa la metà del secolo XVI. di essere onninamente assoggettata ad una seria riforma, passiamo ora a cercare chi precisamente vi si applicasse.

Il dottissimo abbate di Selvanera Martino Gerberto afferma essere divolgatissima opinione, che nel concilio tridentino sotto il Pontefice Marcello II. si trattasse di sbandire la musica figurata dai sagri tempii: e per appoggio al suo dire reca l'augusta testimonianza del Pontefice Benedetto XIV. nell'enciclica per l'anno santo del 1750. *Pervulgatum est in concilio tridentino sub Marcello II. actum fuisse de abroganda musica: Benedictus XIV. in encyclica id legi testatur* (267). Sia detto in buona pace dell'abbate Gerberto il Pontefice Benedetto XIV. non era capace di scrivere, nè di seguire si gran scerpellone: troppo sarebbe stato vergognoso per un sommo Pontefice il non sapere, che il concilio tridentino rimase per la seconda volta sospeso dopo la decimasesta sessione dei 28. Aprile 1552. sotto il Pont. Giulio III. e che non fu ricongregato se non dopo la morte di Marcello II. e di Paolo IV. per le sollecite cure del Pont. Pio IV. li 18. Gennajò 1562. Di fatto

(267) *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus auct. Martino Gerbert To. 2. lib. 4. cap. 1. §. 24. pag. 230.*

ecco le precise parole di Benedetto XIV. scevre onninamente d' errore (268): *Del gran Pontefice Marcello II. si legge, ch' era risoluto di levare la musica dalle chiese, riducendo il canto ecclesiastico al canto fermo, come può vedersi nella di lui vita scritta da Pietro Pollidori.* Ma forse, dirà taluno, questo Pollidori citato dal Pontefice riunì il concilio tridentino con Marcello II? Rispondo: non è egli vero: il Pollidori anzi espressamente afferma, che il concilio tridentino dopo la morte di Marcello II. e sotto il Pontificato di Pio IV. emanò il decreto proibitivo della musica scandalosa (269). *Post Marcelli II. obitum Pio IV. summo Pontifice concilium tridentinum sessione 22. arceri jussit ab ecclesiis musicas* ec. Liberato il Pontefice Benedetto XIV. da siffatta imputazione, torno all'opinione divolgatissima del Gerberto. Se io debbo dire il vero, mai non ho letto in alcuno scrittore il citato sentimento. Sia però egli divolgato quanto si vuole, non cessa per questo di essere un errore solenne; troppo essendo noto, che il tridentino concilio rimase sospeso sotto il pontificato del predecessore di Marcello II. e non fu ricongregato se non dal Pontefice che succedette al successore dello stesso Marcello. In conseguenza non è affatto vero, che Marcello II. si applicasse alla riforma della musica ecclesiastica nel tridentino concilio.

Un' altra opinione similmente erronea ci presenta il Doni giuniore nell'opera dell'*eccellenza della musica antica*, dicendo che il Pontefice Marcello II. si applicò alla riforma della musica, giusta la mente del concilio tridentino: che val quanto dire, inerendo alle determinazioni già emanate da esso concilio in alcuna delle sedici sessioni celebrate sotto i due suoi predecessori Paolo III., e Giulio III. (270):

(268) *Lettera circolare della Santità di N. S. Benedetto Papa XIV. a tutt' i vescovi dello stato ecclesiastico sopra alcuni provvedimenti, che essi debbono prendere per l' occasione del prossimo anno santo* §. 5.

(269) *Petri Pollidori Frentani de vita, gestis, et moribus Marcelli II. Pontificis maximi commentarius, Romae, Mainardi* 1744. *pag.* 125.

(270) *Ioannis Baptistae Doni patricii florentini de praestantia musicae veteris lib.* 1. *inter ejus op. To.* 1. *pag.* 111.

musicorum licentiam cum reprimere, ac resecare juxta sacri tridentini concilii sententiam Marcellus II. sapientissimus Pontifex statuisset, etc. Ora io sostengo che il concilio di Trento nelle prime sedici sessioni mai non trattò la riforma della musica. Leggansi pure il bugiardo frà Paolo, e l'accuratissimo Pallavicino nelle loro storie: leggasi il concilio stesso nei decreti della riforma, non si troverà affatto nè in questo, nè in quelli parola di musica. Il Doni in conseguenza si contenterà di ritrattare la sua inavvedutezza; e così potrà risparmiare a quel Pontefice sapientissimo la taccia di debole, per essersi fatto ingannare da un cotal musico, e togliere la palma di tanto gloriosa riforma (271): perciocchè Marcello II. ne' ventuno giorni del suo pontificato (272) non venne a consultazione con alcun musico, nè fecesi imporre da veruno che osasse di attraversare le vere sue determinazioni.

Ma sento oppormi. Creò Paolo III. una congregazione di quattro cardinali, e cinque prelati, i quali dovessero fissare le materie meri-

(271) Doni loc. cit. *Quam musicorum licentiam cum reprimere, ac resecare juxta sacri tridentini concilii sententiam Marcellus secundus sapientissimus Pontifex statuisset, nescio quomodo unius musici astutia imponi sibi passus est, tantique facinoris gloriam de manibus eripi*. Il Pollidori nel luogo sopracc. nota questo tratto così: *Probare nequaquam possumus quod Ioannes Baptista Donius in lib. 1. de praest. mus. vet. prodit; nescio cujus musici astutia Marcello imponentis, id exsequutioni mandatum non esse ... Ea vero constituens sapientissimus Pontifex, tridentini concilii sententiam, ut auctor ipse significat, spectare non potuit, quod post ejus obitum Pio IV. sum. Pont. sess. 22. in decr. de observand. in celebr. mis. arceri jussit ab ecclesiis musicas ubi sive organo, sive cantu lascivum, aut impurum aliquid miscetur. Non est igitur cur vir doctus merito queratur, et doleat, quod Marcellus ea deceptus fallacia tanti facinoris gloriam de manibus eripi passus est.*

(272) V' ha chi attribuisce a Marcello II. *ventuno giorni* di pontificato: v' ha chi glie ne assegna *ventidue*. Marcello II. fu eletto sommo Pont. la sera dei 9. di Aprile 1555. consumati già li due scrutinii della mattina e del giorno (V. nota 278.); e passò quindi agli eterni riposi alle ore sette e mezza (orologio romano) del dì 30. Aprile, vale a dire sull' aurora, ossia alle due e tre quarti della mattina (orologio astronomico volgarmente alla francese) del dì 1. Maggio. Coloro i quali non contano nè il 9. di Aprile, nè il 1. di Maggio dicono giorni ventuno: coloro che contano o l' uno o l'altro, dicono ventidue: ed io per ragione di egualità direi che si dovessero contare giorni *ventitrè*. Tuttavia mi è piaciuto con la comune dare a Marcello II. ventuno giorni di pontificato.

tevoli di riforma, e presentargliele sommariamente, affine di proporle nel tridentino concilio. Similmente Giulio III. predecessore di Marcello II. un' altra congregazione stabilì per lo stesso oggetto di riforma. Ora non potrebbe egli l'articolo sulla riforma della musica essere stato accennato o dall'una, o dall'altra di queste due congregazioni, e presentato al concilio sia dall'uno sia dall'altro de' due Pontefici, e quivi discusso nelle congregazioni o particolari, o generali; benchè per la sospension del concilio non ne fosse stato formato decreto in alcuna delle sessioni, e ciò appunto essendo a notizia di Marcello II. volesse quindi egli stesso eseguire la volontà del concilio?

Rispondo. Lo scritto presentato al Pontefice Paolo III. dai quattro cardinali, e cinque prelati può vedersi nella storia ecclesiastica di Natale Alessandro là ove parla del pontificato di Paolo III. Molti furono gli articoli che que' dotti, e probi ecclesiastici credettero doversi sollecitamente riformare. La musica però non fu in essi compresa (273). Quanto poi alla riforma meditata da Giulio III. rispondo, che ciò avvenne due anni dopo la sospensione del tridentino concilio; avendo quel Pontefice proposto al sagro collegio degli EE. cardinali nel concistoro del dì ultimo di Novembre del 1554. l'esame degli articoli già preparati: ne' quali per altro contenevansi materie di molto maggior interesse, che non era la musica (274). Laonde non può in veruna ma-

(273) *Natalis Alexandri Historia Ecclesiastica*, *Parisiis* 1730. *To.* 8. *pag.* 42. *seq.*

(274) Il Rainaldo nella par. 2. del To. 21. (op. postuma) della *continuazione degli Annali del Baronio* all' anno 1554. accenna brevemente l'oggetto della riforma eseguita da Giulio III. num. 23. *Expoliendae, atque in meliorem formam redigendae disciplinae ecclesiasticae hoc anno a Iulio navata est opera, ut referunt acta consistorialia* (*sign. num.* 234. *pag.* 149.) *his verbis. Ultima Novembris fuerunt tradita per manus exempla reformationis factae a S. D. N. reverendissimis, ut ipsi mature considerare possint si quid eis occurrerit. Inter alia de corruptelis abolendis, quae in cardinalium ordinem irrepserant actum est; ac Marcellus tit. S. Crucis cardinalis, quem Iulius ad componendas sanctiores leges adhibuerat, haec virtutum officia, atque ornamenta a cardinalibus exegit, quae scripta inveniuntur manu ipsius Marcelli* in To. 6. de Concis. MS. arch. vatic. sign. num. 3198. pag. 374. *Cardinales assumpti cogitent ad qualem dignitatem, et munus vocati sint, et quod tanquam lucerna in ecclesia omnibus bono exemplo esse debeant, hospitales, pauperum amatores, et defensores.*

niera sostenersi, che il Pontefice Marcello II. rivolgesse le sue cure alla riforma della musica giusta la mente del concilio tridentino, o vogliasi intendere significata in alcuna delle sedici sessioni già celebrate, o soltanto proposta nelle precedenti congregazioni.

Rimane ora a vedere se il Pontefice Marcello II. il quale per le cose fin qui dette non potè applicarsi alla riforma della musica, nè giusta la mente del concilio tridentino, nè in esso concilio, avesse almeno di proprio consiglio risoluto di riformare la musica, siccome pretendono Angelo Berardi, Antimo Liberati, Andrea Adami, Pietro Pollidori, il Pontefice Benedetto XIV. Pompilio Rodotà, il Dottor Burney, Antonio Eximeno, ed altri. L'autorità di cotanti scrittori prepondera all'opinione di chiunque loro volesse opporsi. Ciò nulla ostante io mi credo in dovere di esporre il mio sentimento, qualunque siasi, ed affermo; che le particolarità recate su tal proposito da' ridetti scrittori sono onninamente false: che per mancanza di prove non costa essersi il Pontefice Marcello II. applicato alla riforma della musica: che anzi per gli aneddoti da riferirsi può a buona ragione affermarsi non avere il lodato Pontefice ne' ventuno giorni del suo pontificato discusso in maniera alcuna cotesta causa: ed in conseguenza che le cure del Pierluigi a pro della musica ecclesiastica debbono trasferirsi ad un' epoca posteriore.

E quì prima di entrare nella disamina de' varii particolari, premetto, che tutt' i citati scrittori sono distanti siffattamente dall' età di

summo Pontifici sint subjecti. Ut libera consilia sine aliquo respectu dent. Titulos, et alias ecclesias sibi commissas frequenter visitent, et si qua reparatione indigent, resarciant, ac restaurent. Familiam modestam habere studeant domi. Beneficia benemeritis conferant, et praesertim curata. Nec ob id, quod cardinales sint, putent eis magis transgredi leges licere. A chi mi opponesse le parole del Rainaldo, ove chiaramente si vede, che il card. Cervini si applicò d'ordine di Giulio III. agli articoli della riforma, risponderei come sopra, cioè che in questi articoli non fu compresa la musica: e che quantunque vi fosse stata inclusa, essendo ciò avvenuto nel 1554. mai non si verificherebbe, che Marcello II. avesse atteso alla riforma della musica, giusta la mente del concilio Tridentino: ma solo potrebbe dirsi, che vi si fosse applicato a tenore della riforma di Giulio III. posteriore di due anni alla sospension del concilio.

Marcello II. che non poterono sapere quanto scrissero di propria scienza; imperciocchè il più antico de'nominati si è il Berardi, che compose i *ragionamenti musicali* il 1681. centoventisei anni dopo il pontificato di Marcello II. Inoltre avverto, che i medesimi scrittori o si citano vicendevolmente l'un l'altro, ovvero non recano verun monumento in prova di ciò che asseriscono; laonde qual critica può menar per buono, che prestisi ampia fede, sia all'autorità di persone, che fra tutte riduconsi ad una, sia alle mere asserzioni di uomini lontanissimi dall'epoca di cui ragioniamo? Ma entriamo ad esaminare le particolarità recate da' nominati scrittori.

Angelo Berardi (275) nel secondo dialogo de' suoi ragionamenti musicali afferma, che *Marcello II. per diversi abusi si era risoluto di levare la musica dalla chiesa*: che *il Palestrina difese bravamente il contrario, provando ch'era vizio de'compositori, e non della scienza*: e che *in tale occasione fece la messa, che intitolò Papae Marcelli.* Termina però il racconto, dicendo: *lascio la verità al suo luogo; ognuno creda a chi gli pare*. Il Berardi ricusa di entrare in disputa, ed io non voglio essere cotanto indiscreto di obbligarlo a battersi. Verrà occasione di confutare le citate parole in coloro, che abusando del suo nome, le spacciano per indubitabili.

Antimo Liberati (276) nella risposta ad Ovidio Persapegi stampata il 1685. aggiugne alla relazione del Berardi, che *Marcello II. voleva proibire la musica sub anathemate*: che *il Pierluigi compose a bella posta una messa, la quale fu cantata alla presenza del Papa, e de' cardinali*; e che *così Marcello II. cangiò opinione*. Questa relazione è falsa. E primieramente come potè il Liberati sapere che le intenzioni di Marcello volevansi estendere fino alla scomunica? O il Pontefice dichiarò la sua mente, e perchè non indicare, ove ciò è registrato? O il Pon-

(275) *Ragionamenti musicali* composti dal Sig. D. Angelo Berardi professor armonico, e maestro di cappella nel duomo di Spoleti. In Bologna per Giacomo Monti 1681. dialogo 2. pag. 77.

(276) *Lettera scritta dal* Sig. Antimo Liberati *in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi*. Roma pel Mascardi 1685. pag. 23.

tefice, cambiandosi di parere, non ebbe luogo a palesar le sue idee, ed è da ariolo il pretendere dopo cento trent'anni di risaperle. Che poi Marcello volesse riformare la musica: che ne giugnesse la notizia al Pierluigi, che questi componesse a bella posta una messa: che tal messa si cantasse innanzi al Papa: e che pel merito di siffatta composizione fosse liberata la musica dalla prossima scomunicazione, egli è questo un aggregato di capricciose invenzioni, alle quali risponderebbe il Fontanini (277) *tutto sta che vi fosse bastato il pontificato di ventun giorno.* Io però voglio che la falsità dell'esposto conoscasi anche viemaggiormente, riflettendo, che non in ventuno, ma in soli sette giorni, e questi pieni di occupazioni, dovrebbonsi essere eseguite le ideate novelle del Liberati. Marcello II. fu eletto Pontefice la sera dei 9. di Aprile, ed era il martedì santo: la mattina del mercoledì santo volle essere consagrato vescovo, e coronato, *affine di potersi tutto impiegare in que' giorni cotanto santi ne' divini uffizj*; siccome leggesi nel diario MS. di Gio. Francesco Firmano, che udillo dalla sua bocca (278). Di

(277) *Biblioteca dell' Eloquenza Italiana di M. Giusto Fontanini con le annotaz. di Apostolo Zeno, T. 2. cap. 13. musica, num. 1. pag.* 418.

(278) Diario MS. di Gio. Francesco Firmano, e Ludovico Branca di Nepi maestri delle ceremonie della cappella apostolica, e conclavisti nella sede vacante per la morte di Giulio III. *Die 9. Aprilis 1555. .... Cum hora esset jam vigesimatertia dictum cardinalem S. Crucis ad dictam capellam conduxerunt, ubi congregatis omnibus cardinalibus, in praedicta capella, in cujus medio locata erat sedes pontificalis, in qua de omnium illustrissimorum voluntate et consensu ill. cardinalis de S. Cruce sedens, omnibusque cardinalibus circumsedentibus, electus fuit summus Pontifex, nemine discrepante. .... Expeditis praemissis, illustrissimus electus adhuc sedens dixit aliqua verba latino sermone pro gratiarum actione Deo, et illustrissimis de sua electione. Deinde dixit praesentibus illustrissimis, quod si eis placeret, ipse cupiebat quantocitius coronari, ut in hebdomada sancta, et proximis diebus sanctis ipse posset in suis paucis diebus remanentibus, suum officium in servitio Dei exercere; et si esset possibile, ipse vellet in die crastino coronari. Tunc illustrissimus cardinalis s. Jacobi dixit, quod esset impossibile hoc facere, cum ipse adhuc non sit in episcopum consecratus, cui ego dixi, quod summo mane poterat in capella Paulina consecrari antequam descendat ad S. Petrum, et sic conclusum fuit.* Mi permetta quì per un momento il lettore, ch' io gli ripeta le parole di Marcello: *Ut possim in meis paucis diebus remanentibus meum officium in servitio Dei exercere:* giacchè per esse mi sembra che rimanga totalmente

fatto non mancò a veruna delle funzioni sagre nella cappella apostolica, tanto la mattina, quanto il dopo pranzo dal mercoledì delle tenebre fino al martedì di Pasqua 16. di Aprile (279). Il sabato in albis 20. Aprile

confutato F. Paolo Sarpi, il quale nella *storia del conc. Trid.* si beffa di Marcello, perchè, dic' egli, si ripromise per mezzo di astrologiche osservazioni molti anni di pontificato. So che il Pallavicino nel lib. 13. cap. 11. della *storia del conc. Trid.*, so che Natale Alessandro nella *sinopsi* del To. 8. *della storia eccles.*, so che il Pollidori nel cap. 45. pag. 137. *della vita di Marcello* rispondono vittoriosamente a quello scomunicato: ma a me e sembrano le citate parole contenere una forza anche maggiore delle prove indirette recate da' tre valorosi scrittori, ed un argomento diretto ed invincibile, che lascio all' ingenuo lettore.

(279) Diario MS. sopraccitato del Firmano, e del Branca: *Die 10. Aprilis quae fuit quarta feria majoris hebdomadae summo mane hora decima congregatis omnibus cardinalibus in capella Paulina, more solito, absque missae celebratione fecerunt scrutinium, in quo praedictus electus confirmatus fuit .... Praedictus illustrissimus Hostiensis acceptis paramentis in faldistorio ivit ad altare etc. et consecravit Domnum Apostolicum, omniaque acta fuerunt prout in libro caeremoniali de consecratione Papae. Quibus absolutis delatus fuit ad S. Petrum, ubi more solito prestata fuit sibi obedientia, postea accepit omnia paramenta pontificalia, et missam planam celebravit, assistentibus cardinalibus omnibus cum paramentis, et reliqua servata fuerunt more solito. Absoluta missa, Pontifex ascendens ad solium fuit coronatus ab Illustrissimo Priori Diaconorum more solito. Quando Pontifex consecratus fuit in capella Paulina accepit communionem, et non purificavit se, cum esset in s. Petro missam celebraturus.*

11. *Aprilis, die iovis. In Coena Domini. Missa in capella Paulina celebrata fuit per illustrissimum card. Carpensem. Post missam Pontifex descendit ad altare, incensavit Sacramentum, et processionaliter illud portavit. Deinde delatus fuit processionaliter ad locum benedictionis, ubi propter tempus pluviosum fuit lectum tantummodo ex bulla in Coena Domini principium, et data. Tum rediens fecit mandatum, ut moris est. In sero venit ad matutinum.*

12. *Aprilis, die veneris S.* 13. *April s, die sabati S. tam in mane quam in sero ad matutinum semper Pontifex fuit praesens.*

14. *Aprilis, in die resurrectionis domini Pontifex missam celebravit in basilica S. Petri. Absoluta missa Pontifex cum omnibus cardinalibus paratis fuit ad pulpitum benedictionis in platea, ubi dedit benedictionem populo.*

15. *Aprilis, die lunae,* 16. *Apr. die martis missa in capella Paulina praesente Pontifice.*

Afferma lo stesso Francesco di Montalvo segretario del collegio dei capp. cantori pontificii nel diario MS. del 1555. - 10. *Aprilis; die mercurii tenebrarum. Fuit consecratus, et unico*

era già infermo in letto, e non potè assistere alla cappella (280). Il dì 30. Aprile ad ore sette e mezza di notte, ossia circa l'aurora del primo giorno di Maggio passò agli eterni riposi (281). Ora se fosse vero, come

contextu coronatus Papa reverendiss. de sancta Cruce, et non mutavit nomen suum primum: vocavit se Marcellum secundum, et fuit transportatus in basilicam s. Petri, et cantavimus de capella parva usque ad s. Petrum: Ecce sacerdos magnus; *et postea* Te Deum laudamus. *Et ille celebravit missam summissa voce. Habuimus prandium in tinello.*

11. *Apr. die iovis celebravit missam Rev. de Carpis coram Sanctissimo in capella parva; et postea dedit benedictionem populo. Habuimus colationem in domo Rev. de Cicala. Habuimus a sacro collegio ducatos quatuor. Papa lavavit pedes pauperibus, ut moris est. Cantavimus matutinum praesente Pontifice. Habuit scatulam confectionum D. Loyal.*

12. *Apr. die veneris S. celebravit officium Rev. Sarracenus coram Sanctissimo.*

13. *Apr. Die sabati S. Rev. de Veraldo dixit missam coram Sanctissimo.*

14. *Die dominico resurrectionis Papa celebravit missam in s. Petro, et postea dedit benedictionem populo.*

15. *Die lunae celebravit missam Rev. de Messina praesente Pontifice.*

16. *Die Martis. Celebravit missam Rev. de Minnanelo praesente Pontifice ec.*

(280) Il sabato in albis si tiene ogni anno cappella dal sommo Pontefice nel palazzo apostolico per la distribuzione che nel primo anno del pontificato, e quindi ogni sette anni si suol fare degli *Agnus Dei*, i quali consagra antecedentemente lo stesso sommo Pontefice nella sua cappella privata in un de' giorni dopo la domenica di Pasqua. Vedi il *Ceremoniale* di Marcello vescovo di Corfù dedicato a Leone X. lib. 1. tit. 7. *de consecr. Agnus Dei*; e lib. 2. tit. 2. *de sabato in albis.* Marcello II. consagrò gli *Agnus Dei* nella sua privata cappella il giovedì 18. Aprile: eccone la notizia del diario MS. del Firmano, e del Branca: *Die 18. Aprilis Pontifex consecravit Agnus Dei cum solitis caeremoniis* (e con ciò potrà correggersi il Pollidori, che nella vita di Marcello dice averli il Pont. consegrati il giovedì santo); la mattina però del sabato in albis 20. Aprile non potè dispensarli, giacendo malato in letto; così li due citati cerimonieri: *Die 20. Aprilis in sabato in albis propter infirmitatem Pontifex non venit ad capellam, et non fuerunt distributi Agnus Dei: missam celebravit illustrissimus card. Augustanus.* In egual maniera esprimesi Francesco di Montalvo nel diario MS. della nostra cappella: *Die sabati in albis 20. Apr. celebravit missam Rev. de Augusta absente Pontifice. Habuimus ducatos quatuor a sacro collegio, et prandium in tinello. Papa consecraverat Agnus Dei, sed non fuerunt distributi, quia Papa tunc aegrotabat.*

(281) Diario MS. sud. del Firmano, e del Branca. *Die martis, ultima Aprilis, hora septima cum dimidio noctis sequentis, scilicet die mercurii, Marcellus II. ex hac vita migravit.* Il diario MS. di Francesco di Montalvo dice: *Die mercurii, prima mensis*

asserisce il Liberati, che per una messa composta a tal fine, e cantata alla presenza del Papa, e de' cardinali avesse Marcello II. cangiato opinione, ciò sarebbe dovuto accadere ne' sette giorni che corsero dal mercoledì santo, giorno della di lui consagrazione e coronazione all' ultima cappella del martedì di Pasqua, cui Marcello fu presente. E sarà egli credibile che in tali giorni impiegati dal Pontefice, e da tutta la corte ne' divini uffizi, e quindi nelle indispensabili cure del novello pontificato si potesse applicare Marcello alla riforma della musica? Che esternasse la sua opinione, che ne giugnesse la notizia al Pierluigi, che questi osasse di concepire l'idea di far sospendere al Papa un decreto; che trovasse persona, cui fosse libero l' accesso al Pontefice, e cui non disgradisse il portare simile preghiera? Che Marcello si contentasse, udita l'istanza, di accordare la sospension del decreto, che il Pierluigi, ricevuta siffatta risposta ed allestita a un tratto la messa, la facesse provare e giudicare dal collegio de' cantori, prima di poterla far trascrivere? E che approvata fosse trascritta (come di costume inviolabile della cappella apostolica) ne' grandi libri corali, e che finalmente per la felice esecuzione si cangiasse il Papa di sentimento? E tutto ciò in sette giorni? Ed in sette giorni soprappieni di occupazioni sagre, e civili? Credalo pure il Liberati se vuole: che io non so farmi tanta violenza.

Andrea Adami (282) nella prefazione delle sue osservazioni che fè imprimere il 1711. parlando della riforma della musica immaginata da Marcello II. cita il Berardi, ed il Liberati: ne precisa però alquanto più dei medesimi le circostanze, aggiungendo, che *il Pierluigi maestro di cappella della basilica vaticana di s. Pietro, risaputa l'idea di Marcello, fecelo pregare a sospendere il decreto, fintantochè gli facesse esso sentire una messa da se composta secondo il vero stile*

Maji 1555. *Papa Marcellus secundus functus est vita, obiit hora septima cum dimidio, rumpente luce. Cantavimus missam in capella parva: et hora vigesima portavimus corpus ejus ab aulà consistorii usque ad capellam majorem, canendo*; Subvenite: *ibi reliquimus eum; et statim venit capitulum S. Petri, et transportavit illum in capella Sixti, ut moris est.*

(282) *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pont. di Andrea Adami*, Roma, per il de Rossi, 1711. prefazione storica pag. 11.

ecclesiastico: che *accordògli la grazia il Papa*, e che *nelle funzioni di Pasqua di resurrezione fu cantata la suddetta messa per la quale restò ristabilita la musica ecclesiastica*. Sappia l'Adami che il Pierluigi nel pontificato di Marcello II. era l'ultimo de'cappellani cantori pontificii, avendo rinunziato al magistero della basilica vaticana, per essere aggregato nella cappella apostolica fin dai primi giorni del mese di Gennajo 1555. sotto il pontificato di Giulio III. (V. il cap. 8. della sez. 1.) ond'ei prende abbaglio chiamandolo maestro della basilica vaticana (283). Aggiungo poi in risposta a quanto ei sostiene, oltre tutto ciò che di sopra è stato rilevato contro il Liberati, anche la seguente riflessione. Il ripetuto succedersi delle prolisse sagre funzioni ne' giorni soprindicati abbattè siffattamente la gracilissima complessione (284) di Marcello, cui sempre piacque di assistervi, che al dir di varii scrittori da ciò fu originata la sollecita sua morte (285). Anche

(283) Non contento l'Adami di aver chiamato il Pierluigi *maestro della basilica vaticana* sotto il pontificato di Marcello II. nella prefazione storica ripete la medesima notizia nella breve vita del Pierluigi alla pag. 171. delle osservazioni, citando la sua prefazione: *come abbiam detto nella prefazione*: quand' ecco nella pag. seguente 172. si ritratta: *Benchè nella prefazione siasi detto, che Gio. Pierluigi da Palestrina, sotto il pontificato di Marcello II. fosse maestro di cappella della basilica vaticana, avutesi migliori notizie, si è conosciuto che ciò non poteva essere.* Giacchè l' Adami da una all' altra pagina dice, e disdice, lo pregheremo ad indicarci quando sia, che gli dobbiam prestar fede. Ma in fine quali sono queste migliori notizie? *Atteso, che morto Giovanni Animuccia ottenne Gio. Pierluigi questo posto nel* 1571. Non nego che Pierluigi tornasse ai servigi della basilica vaticana, morto l'Animuccia, come si dirà anche da noi a suo luogo; ma perchè non dire aver lui occupato questo medesimo posto dal Settembre 1551. a tutto Decembre 1554. ed averlo rinunziato nel Gennajo 1555. epoca tanto più vicina al pontificato di Marcello II? Perchè l'Adami non n'ebbe affatto contezza.

(284) *Ortu suo gaudium non vulgare utrique parenti Marcellus peperit. At vero cum lac perraro, nec sine molestia sugeret, identidem puerulus aegrotabat. Acciti ad opem medici incassum adhibuere remedia . . . . Quamvis autem divino beneficio, ac subsidiario ciborum usu vita languenti servata sit, temperatio nihilominus corporis ita evasit imbecilla, ut deinceps malis frequentibus fuerit obnoxia. Inde vultui color fere intermortuus, corpus macilentum, vires tenues, et languor assiduus.* Petri Pollidori de vit. Marcelli II. P. M. §. II. pag. 5.

(285) *Marcello per le straordinarie fatiche della settimana santa superiori alla*

i cappellani cantori stanchi da' laboriosi uffizi non richiesero di baciare il piede al novello Pontefice in udienza particolare: e si contentarono di prestargli quest' omaggio il lunedì di Pasqua nella circostanza che dovevano (giusta il solito) cantare i mottetti alla mensa pontificia. Si trovarono pertanto il lunedì ridetto di Pasqua all' ora prefissa nella camera preparata, e dapoichè il Papa ebbe bevuto la prima volta cantarono un mottetto: terminato il canto furono ammessi al bacio del piede; e fattisi coraggio dimandarono la grazia di essere sollecitamente soddisfatti delle propine loro dovute per l'elezione di sua Beatitudine. Marcello benignamente promise loro di consolarli, e colla benedizione li congedò. La relazione di questo aneddoto è di Francesco di Montalvo segretario del collegio de' cappellani cantori pontificii nel suo diario MS. del 1555. (286). Possibile! Io qui rifletto, che se Marcello avesse avuto in

virtù del suo corpo, ma non del suo animo, contrasse una infermità, la quale con un accidente di goccia il tolse di vita: Storia del conc. di Trento scritta dal P. Sforza Pallavicino par. 2. lib. 13. cap, 11. §. 7. *Magnam de Marcelli pontificatu laetitiam, spem longe majorem extinxit, praeciditque immatura mors ex assiduis sanctioris hebdomadae laboribus contracto morbo, qui apoplexiae ictu illum perculit*. Nat. Alexandri hist. eccl. To. 8. pag. 50. edit. parisien. *Quando totus intentus erat bono publico totius ecclesiae, non praetermisit sacra munera majoris hebdomadae, neque consueta religionis, et pietatis opera cum rigido jejunio. Quum pedes tredecim pauperum de more ablueret, insueto correptus frigore, languere praeter modum visus est; vultus etiam colore mutato, et oculis prope caligantibus. Receptus cubiculo aliquanto convaluit. Nocte tamen sequenti vigiliam passus est, coepitque laborare molesta pituita: pituita deinde tussim, tussis febrim peperit. Postridie morbi emisso per apertam brachii venam sanguine, febris cum tussi imminui visa est, ac pene sublata. Aegrotans negotia non praetermisit . . . Ubi tamen decubuit, se moriturum sensit, et nuntiavit universis. Religiosissime idcirco comparatus ad mortem, semper hilaris, suique similis, consuetis sacramentis ad extremum certamen se instruxit. Apoplexia demum correptus . . . . ad meliorem vitam migravit nocte praeterita, sub auroram, magno cum omnium dolore.* Iacobus Riballus familiaris in epist. scripta Romae Kal. Maji ad Alexandrum germanum fratrem Marcelli, paucis ab ejus obitu transactis horis apud Pollidori, in vita Marcelli II. §. 44. pag. 134.

(286) *Die lunae 15. Aprilis . . . Habuimus prandium in tinello; et post prandium cantavimus Pontifici unum motetum; et postea magister una cum collegio osculatus est pes* (leggasi pedes) *ejus, promittens nobis petentibus omnia regalia nostra. Et postea congregati cantores deputaverunt quatuor socios deputatos, videlicet D. Antonium Cala-*

mente di riformare la musica, e significando tale disegno avesse sospeso il concepito decreto alle istanze del Pierluigi, ed avesse finalmente cangiato consiglio in udire la messa dal medesimo composta; vedendo ora per la prima volta ai suoi piedi questo medesimo Pierluigi, e tutti gli

sans, *et Jertelinum* (Ghiselino D' Ankerts), *et mastrum Carolum* (Carlo D'Argentil), *et Joachinum Carrotam qui debeant sollicitare omnia regalia de creatione novi Pontificis*.

Mi permetta il lettore un brevissimo cenno sopra lo stile di cantare alla mensa del Papa. In tutte le feste solenni dell' anno sempre il nostro collegio ha assistito alla mensa del Papa, e dopo avere il Pontefice bevuto la prima volta tosto si dava principio al canto dei mottetti allusivi alla solennità, ovvero alla circostanza di alcun personaggio di primo rango, o re, o altri, che sedesse alla mensa con il Pontefice. Solevansi dire per lo più tre, o quattro mottetti. I diarii MS. della cappella assicurano essere stata in vigore questa costumanza dal fine del secolo XV. fino al pontificato di Clemente XIV. cioè fin' oltre la metà del secolo XVIII. Pio VI. di S. M. ricercato se bramava i mottetti alla sua mensa, ringraziò. Pio VII. di fel. ric. non gli ha dimandati.

Se però i diarii della cappella bruciati quasi tutti nel sacco di Borbone non vanno più in dietro del fine del secolo XV. è certo per altre memorie, che assai prima già costumavasi di cantare alla mensa del Papa nelle feste solenni. Recherò un solo monumento del secolo XII. e non è il più antico, ma lo trascelgo perchè di un nostro cantore, che scriveva di propria scienza. Benedetto canonico di S. Pietro, e cantore della chiesa romana nel ceremoniale che dedicò sotto il pontificato d' Innocenzo II. a Guido di Castello cardinal di S. Marco, il quale poi creato Papa nel 1143. nominossi Celestino II. così descrive la ceremonia della mensa del Papa nella solennità del S. Natale (*Ordo Romanus* XI. §. 23. apud Mabillon *mus. italici* To. 2. pag. 129.) *Dato presbyterio a Pontifice, intrant ad mensam praeparatam. Episcopi et cardinales sedent in dextra parte; archidiaconus, et diaconus, et primicerius, et prior basilicarius, et prior regionarius in sinistra: omnis ordo in suo loco. Ostiarius ponit lectorium cum libro homiliarum in medium. Circa medium convivium ex praecepto archidiaconi surgit diaconus, et legit lectionem: ipse vero archidiaconus imponit finem. Tunc Pontifex mandat acolythum, ut surgant cantores, et cantent sequentiam modulatis vocibus:* Laetabundus ec. *qui surgentes faciunt imperata. Finita sequentia, vadunt, et osculantur pedes Pontificis, et accipiunt a sacellario unum bizantium, et dominus Papa dat eis coppam plenam potione ex ore suo, et bibunt*. Nella sezione 3. avremo di nuovo occasione di parlare de' mottetti, che furono cantati il 1658. nella solennità de' SS. App. Pietro e Paolo alla mensa di Alessandro VII. per un certo anedotto riguardante le opere del Pierluigi.

esecutori di una composizione cotanto stimabile, non avrebbe in tal congiuntura motivato alcuna cosa analoga al suo divisamento, al pregio della composizione, al merito dell'autore, alla desiderabile continuazione di siffatta maniera di comporre, e di cantare? Eppur non si parlò che del sollecito pagamento delle dovute propine. Vada ora l' Adami, e venda pure se può le sue fole.

Pietro Pollidori scrittor gravissimo della vita di Marcello II. la quale dedicò al Pontefice Benedetto XIV. il 1744. afferma semplicemente, come aveva quel Pontefice deliberato di vietare con espressa legge la musica figurata; ma non giunse ad effettuare il suo pensiero impeditone dalla morte: *sed quo minus impleverit, effecit properatus eventus* (287). Ora io domando al Pollidori, se la morte impedì a Marcello di significare il concepito disegno, come mai dopo quasi due secoli lo ha potuto egli risapere? Ma il Pollidori non contento della sua ispirata notizia, si rivolge tosto contro il Doni giuniore, e lo rimprovera, perchè fa comparire il suo Marcello debole agl'inganni di un cotal musicastro, siccome è stato anche da noi rilevato, dicendogli « Non v'aveva già « d'uopo di fare una legge per impedire gli abusi della musica figurata: « sarebbe bastato l'esempio della cappella pontificia, dietro cui per ogni « dove avrebbe trovato il male la sua correzione: *opus scilicet in illo malo eliminando non fuisset lege, sed exemplo. Hoc in pontificia capella ex artis regulis mox exhibito, recta in aliis locis futura omnia.* Ed io interrogo di nuovo il Pollidori: se non v'era d'uopo d' una legge parziale per correggere questo abuso, e perchè ha egli detto poche righe indietro che Marcello *peculiari lege vetare deliberaverat*, aveva

(287) *Profanum ac levem canendi modum, molliores cantus, theatralem vocum, et musicorum instrumentorum consociationem in templis exosus, peculiari lege vetare, priscumque restituere sacrae musicae usum deliberaverat. Sed quo minus id impleverit, effecit properatus interitus*, Pet. Pollidori *de vita Marcelli II.* §. 40. pag. 124. Le cose dette nei capit. 2. e 4. di questa 2. sezione fanno bastantemente conoscere quanto anche s'inganni il Pollidori nell' affermare, che Marcello II. per riformare la musica aveva deliberato di vietare *levem canendi modum*: *molliores cantus*: *theatralem vocum et musicorum instrumentorum consociationem.* Quando si vuol far dire alla storia ciò che noi divisiamo, e non ciò ch' è accaduto, si prendono mille abbagli.

deliberato di proibire la musica con una espressa legge? La causa quando è cattiva disonora mai sempre anche i più esperti avvocati.

Il Pontefice Benedetto XIV. seguì nel §. 5. della sua enciclica per l'anno santo del 1750. il divisamento sopraccennato del Pollidori aggiugnendovi, come nel concilio tridentino sotto Pio IV. era stato formato il decreto coerente all'idea di Marcello II. di abolire la musica dalla chiesa; e nel §. 6. si riportò interamente alla opinione sovrindicata dell'Adami, autorizzandola come ricavata da monumenti antichi. Il medesimo Benedetto XIV. però dottissimo com'era ed eruditissimo, nell' edizione del sinodo diocesano da se corretta ed accresciuta espresse il vero suo sentimento, lasciando del tutto il nome di Marcello II. e riferendo soltanto, che alcuni vescovi zelatori dell' ecclesiastica disciplina volevano nel concilio tridentino proibire la musica figurata (de Syn. Dioec. lib. 11: cap. 7.) *Cum in concilio tridentino a quibusdam episcopis ecclesiasticae disciplinae studiosis propositum fuisset, ut cantus musicus ab ecclesiis omnino tolleretur, etc.*

Pompilio Rodotà ne'commentarii alla sopraccitata enciclica di Benedetto XIV. segue esattamente le parole di Antimo Liberati che cita; ed intessendovi alcuna cosa dell'Adami, aggiugne del suo che (288) la messa composta dal Pierluigi per rimuovere il Pontefice Marcello II. dalla risoluzione presa di sbandire la musica dalla chiesa, fu cantata precisamente la domenica di resurrezion del Signore. Non occorre faticarsi ond'esaminare di nuovo siffatte notizie già bastantemente di sopra confutate. Giova solo riflettere, che se non poterono bastare in questo negozio li primi sette giorni del pontificato di Marcello, siccome abbiamo veduto contro il Liberati, molto meno sarebbero stati sufficienti li primi soli quattro giorni, cioè il mercoledì, il giovedì, il venerdì, ed il sabato della settimana maggiore; quando si voglia, che la messa so-

(288) In epistolam encyclicam a SS. D. N. Benedicto XIV. datam ad omnes episcopos dition. eccles. die 19. Febr. anni 1749. Petri Pompilii Rodotà commentarius; Romae, Puccinelli, 1749. N. a, pag. 95. *Missam ad planam gravemque modulationem a Joanne Petro Aloysio Praenestino compositam cecinit schola cantorum sacelli pontificii die resurrectionis Christi Domini sacra.*

stenitrice della musica fosse stata cantata la domenica di resurrezione.

Il Dottor Burney nella *storia generale della musica* riferisce questo fatto giusta le notizie precise del Berardi, del Liberati, e dell'Adami, i quali cita: se non che egli v'innesta del suo (289), che il Papa ed il conclave essendo rimasti offesi e scandalizzati della cattiva maniera, onde cantavansi le messe, determinò di sbandire la musica: *The Pope and Conclave having been offended and scandalized at the light and injudicious manner in which the mass had been long set and performed, determined to banish Music in parts entirely from the church.* Sarei troppo rigido se volessi prendermela contro questo dottore ellenista, il quale non era tenuto di sapere, che non v'ha il Papa quando è conclave, e che perciò la riunione di Papa e conclave repugna, ond'ei merita condonazione: come pure lo scuso per la indeterminazione del nome solo di Papa e di conclave. Qua' Papa, potrebbe domandarglisi, ed in qual conclave i cardinali offesi dalla cattiva maniera del canto (che mai non ascoltano stando in conclave) stabilirono di sbandire la musica? E così in ultimo gli condono che il Palestrina pregò il Papa Marcello II. nel breve suo pontificato a sospendere l'esecuzione del disegno: che gli fu accordata dal Pontefice la grazia, e che fu cantata la messa *Papae Marcelli* nella Pasqua del 1555. Cose tutte pienamente di sopra confutate in ciascuno degli autori ch'ei cita, ne quali per altro come italiani, ed egli inglese,

(289) *Of this production* missa Papae Marcelli *it has been related by Antimo Liberati, in the letter above cited, and after him by Adami, Berardi, and other musical writers, that the Pope and Conclave having been offended and scandalized at the light and injudicious manner in which the mass had been long set and performed, determined to banish music in parts entirely from the church; but that Palestrina, at the age of twenty-six, during the short pontificate of Marcellus Cervinus, intreated his Holiness to suspend the execution of his design till he had heard a mass, composed in what, according to his ideas, was the true ecclesiastical style. His request being granted, the composition, in six parts, was performed at Easter, 1555, before the Pope and college of Cardinals; who found it so grave, noble, elegant, learned, and pleasing, that music was restored to favour, and again established in the celebration of sacred rites, etc.* A General History of music by Charles Burney; London 1789. vol. the third. chap. 2. Roman School of composition pag. 189.

doveva porre la sua fiducia parlando di cose d'Italia: nè punto gli conveniva di sospettare tanto da lungi della veracità de' loro racconti (290).

Antonio Eximeno finalmente l'ultimo de' nominati scrittori nell'opera *dell'origine e delle regole della musica* impressa il 1774. fa spaziare la sua immaginazione inventando a capriccio, che il Pierluigi (291) compose una messa la quale intitolò *di Papa Marcello*, per far vedere al Pontefice Marcello II. come la semplice e natural dolcezza della musica non pregiudica punto a'sentimenti di religione: che in vista di questa messa, il Papa Marcello confermò la cappella pontificia, *purchè si cantasse sul gusto del Palestrina*: e che questo decreto fu religiosamente osservato. Se l'Eximeno ci saprà contare i fonti, onde attinse queste pellegrine notizie, noi avremo la cura di esaminare la chiarezza di tali ac-

(290) Ciò che non posso menar buono al Dottor Burney si è l'anacronismo ch' ei commette, dicendo che dopo il Liberati riportano questo fatto l' Adami, ed il Berardi: *of this production* (la messa di Papa Marcello) *it has been related by Antimo Liberati, and after him by Adami, Berardi, and other etc.* Ad uno storico tanto esatto quanto il Burney, checchè ne dica il Requeno nella *prefazione a' suoi saggi* (pag. 34.) ove chiamalo *tardo d' ingegno*, *e scompigliato*, io credo di non dover passare questa svista quantunque di picciol momento. Il Berardi fu il primo che propose la sovresposta sentenza, lo seguì il Liberati, e poscia l' Adami. Che anzi l' edizione da me sopraccitata di Bologna del 1681. dei *ragionamenti musicali del Berardi* non è nemmen la prima, benchè sia riveduta, corretta, ed ampliata dall' autore, e perciò da me prescelta: ne aveva egli fatta antecedentemente un' altra edizione il 1670. in Viterbo quando era maestro di cappella del duomo di quella città; tanto è vero che la notizia recata dal Berardi precede la lettera di Antimo Liberati stampata il 1685., e le osservazioni dell' Adami impresse il 1711.

(291) Dell' origine, e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione opera di D. Antonio Eximeno; Barbiellini 1774. par. 1. lib. 3. cap. 8. art. 1. pag. 253. *Il celebre Gian Pierluigi detto volgarmente il Palestrina nel secolo XVI. fu cantore della cappella pontificia a' tempi del Papa Marcello. Sdegnato questo Pontefice contro gli abusi della musica sacra, era risoluto di bandirla affatto dal tempio; ma il Palestrina compose una messa, che però s' intitola del Papa Marcello, per far vedere al Pontefice, come la semplice e natural dolcezza della musica non pregiudica punto a' sentimenti di religione; anzi li rende più soavi ed efficaci. In vista di questa messa il Papa Marcello confermò la cappella pontificia, purchè si cantasse sul gusto del Palestrina, il qual decreto è stato così religiosamente osservato, che ec.*

que. Intanto ci vediamo obbligati di rispondergli, ch'egli fantastica in tutto. E primieramente la messa intitolata di Papa Marcello non fu composta, nè cantata sotto il pontificato di Marcello II., e ciò tanto per le cose dette contro il Liberati e contro l'Adami, quanto per quello che si aggiugnerà su tal proposito nei cap. 8. 9. 10. di questa seconda sezione. Inoltre il Pontefice Marcello II. non emanò verun decreto, nè a favore, nè contro la pontificia cappella, siccome vedesi nel diario MS. del 1555. di Francesco Montalvo, il quale lo avrebbe dovuto registrare per il suo uffizio di segretario, a tenore dello stile immemorabile della cappella. Finalmente al decreto sognato dall' Eximeno si oppone l'argomento di fatto; esistendo tuttora nell'archivio della lodata cappella apostolica molti volumi scritti per servigio de' cappellani cantori dopo il pontificato di Marcello II. contenenti le opere di parecchi autori, che precederono il Pierluigi, e che in conseguenza non possono aver composto sul di lui gusto; come sono Iusquin del Prato, Melchiorre Robledo, Giovanni Mouton, il Richafort, il Verdelot, Clemente non papa, Bartolommeo Escobedo, Costanzo Festa, Andrea de Silva, Firmino le Bel, Pietro Moulù, il Jachetto, il Maillard, il Claudin, Noel Baudouyn, il Rosso, Cristofano Morales ec. (292)

(292) Nel volume del nostro archivio segnato num. 38. scritto il 1563. siccome leggesi nella prima pagina: *Iohannes Parvi scriptor capellae SS. D. N. P. hunc librum scripsit tempore Pii IV. Pont. Max. anno Domini* 1563. *anno ejus IV.* vi sono n. 40. *Mottetti* di Jusquin del Prato, di Melchiorre Robledo, di Giovanni Mouton, del Richafort, del Verdelot, di Clemente non papa, del Morales, del Moulù, di Andrea de Silva, del Jachetto, e di Firmino le Bel.

Nel volume segnato num. 39. scritto come sopra da Giovanni Parvi il 1563. vi sono n. 6. *Messe* di Giovanni Mouton, di Pietro Moulù, del Jachetto, e di Bartolommeo Escobedo.

Nel volume segnato num. 22. scritto parte il 1565., e parte il 1568. vi sono num. 6. *Messe* di Noel Baudouyn, del Robledo, e del Rosso.

Nel volume segnato num. 21. scritto il 1576. come leggesi nel fine: *Joannes Parvus clericus silvanecten. Gallus scriptor capellae SS. D. N. P. Gregorii XIII. hoc opus manu propria ad laudem Dei omnipotentis fideliter scripsit anno salutis* 1576. *Rev. D. D. Antonio Boccapadulae magistro capellae, ac D. Antonio Calasanz praedictae capellae decano, caeterisque aliis càntoribus*, vi sono gl' *Inni*, ed i *Magnificat* di Costanzo Festa; li *Magnificat* di Cristofano Morales; e due *Benedicamus Domino* del rid. Costanzo Festa.

Ond'è forza conchiudere che l'Eximeno capricciosamente, e a danno della verità riunì in questa parte della sua opera un ammasso di fanfaluche.

Mi sembra di avere fin qui sufficientemente dimostrato e direttamente e indirettamente la falsità di quanto affermano gli anzidetti scrittori. Ora su qual fondamento potrà egli dirsi, che il Pontefice Marcello II. si applicò ne' ventuno giorni del suo pontificato alla riforma della musica? Non v'ha scrittori coevi, non v' ha decreti, non v' ha prove convincenti, non costa: che anzi tutti quei che ne parlano, essendo ora fra loro differenti, ed ora opposti, ne somministrano quello stesso argomento di cui si valse il giovanetto Daniello contro i vecchioni (*Daniel. cap.* 13). Ed io conchiuderò dicendo, che il Pontefice Marcello II. non si applicò alla riforma della musica *giusta la mente del concilio tridentino*, che ancor non avevala esaminata: non vi si applicò *in esso concilio*, che nel di lui pontificato era sospeso; non vi si applicò *di proprio consiglio*; perchè le ragioni solite recarsi sono evidentemente false. Onde il Pierluigi ultimo de' cappellani cantori apostolici sotto il Pontefice Marcello II. non ebbe a faticarsi per giovare la causa della musica ecclesiastica; e le di lui cure debbono attendersi quando si sarà guadagnato con lo sviluppo ulteriore de suoi talenti abilità maggiore, e rinomanza più illustre.

Nel volume segnato num. 32. scritto il 1585. come leggesi nel frontispizio: *anno Domini* 1585. *SS. D. N. Gregorii XIII. Pont. Max. anno XIII. Antonio Boccapadulio magistro capellae Lucas Fanensis scribebat*, v'è fra le altre una *Messa* del Morales.

Nel volume segnato num. 76. scritto dall' anzidetto Luca Fanense sotto il pontificato di Clemente VIII. l'anno 1599. v' è una *Messa* del Maillard; ed alcuni *Mottetti* del Mouton, e del Claudin.

Sappia in fine l' Eximeno che li mottetti *Corona aurea* di Giacomo Arkadelt, e *lamentabatur Iacob* di Cristofano Morales si sono cantati nella nostra cappella fino a pochi anni in dietro; e che si cantano tuttora, e si canteranno anche in avvenire li *Magnificat* del Carpentrasso, e del lodato Morales, come pure il *Te Deum*, ed il *Lumen ad revelationem gentium* di Costanzo Festa ec. tutti compositori che han preceduto Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Capitolo VII.

Si espone in quali sessioni, e con quai termini l'ecumenico tridentino concilio discutesse la riforma degli abusi della musica ecclesiastica. Si nega che il Pierluigi concorresse a patrocinar questa causa.

Escluse le opinioni di tutti coloro, i quali pretendono essersi disaminata la causa della musica ecclesiastica dal Pontefice Marcello II., ne chiamano a se altri scrittori, i quali schiamazzando in ogni brigata, hanno finalmente resa comunissima la sentenza, che il Pierluigi col valor suo singolare nell'arte, e nella scienza musicale facesse argine sotto il Pontefice Pio IV. alla volontà de'padri tridentini risoluti ad ogni costo di sbandire la musica dalla chiesa; e persuadesseli col robusto argomento di sua maravigliosa produzione fornita delle doti desiderabili nella musica del santuario a contentarsi di correggerne gli abusi, anzi che di proibirla. Una turba di scrittori d'ogni maniera protrebbesi quì citare a favor di siffatta opinione. I soli più antichi, perchè meno distanti dall'epoca e del concilio e del Pierluigi, saranno disaminati nel presente capitolo; in cui per amore della verità (cui sempre debbe avere in mira la fedeltà di uno storico) io mi accingo a dimostrare che il concilio tridentino applicossi nelle sessioni vigesimaseconda, e vigesimaquarta alla musica ecclesiastica: che determinò in esse, senza cedere punto alle altrui intercessioni quanto credette opportuno ed efficace contro gli abusi della medesima, e che il Pierluigi non ebbe luogo a patrocinar questa causa disaminata da giudici probi, istruiti, imparziali, ed inappellabili. Ma udiamo innanzi i più famosi difensori della sopraccennata comune opinione.

Lelio Guidiccioni oratore e poeta insigne in una sua lettera dei 16. Gennajo 1637. a mons. Giuseppe Maria Suares vescovo di Veson si argomenta di precisare tuttociò che riguarda il concilio tridentino, ed il Pierluigi nel fatto della musica, esprimendosi enfaticamente (293): *Così*

(293) Joseph Maria Suaresius Episcopus Vasionensis. Praeneste Antiqua. Romae 1655. Mantissa cap. 18. pag. 285. *Insero hic epistolam, quam olim ad me scripserat Laelius*

è siccome dicevamo si riuniscono i padri tridentini nella risoluzione di proibire con espresso decreto la musica nelle chiese, mossi, io m'argomento, dalle leggiere diminuzioni usate nel canto, troppo aliene dalla santità de' divini sagrifizi. Fu prefisso il giorno della sessione. In quel dì si canta una messa spedita colà a bella posta dal Pierluigi per comandamento del Legato di Carpi, il quale opinando diversamente sosteneva le parti della musica. Siffatta industria di quel pio padre, la maniera gastigata dell'arte unita a' soavissimi concenti dell' avveduto maestro, l' unanime impegno degli esecutori tutto giovò, e sorresse la musica. Imperciocchè uditi appena i dolci suoni di quella squisita ed ordinata armonia, tosto cambiansi i padri di sentimento, si rescinde il decreto, la musica rinvigorisce, e propagasi mirabilmente per gl' influssi prenestini nell' orbe cattolico. Più moderatamente, ma con egual fermezza divisò l'erudito Pietro della Valle detto il *viaggiatore* nella dissertazione intitolata *della musica*

Guidiccionius vir inl. ad poesin et rhetoricen ambidexter, inque viride senecta fidus masarum cultor. „ Ita res est, uti dicebamus (vir quocumque nomine praestan- „ tissime) Tridentini Patres conveniunt decreto prohibituri sacris aedibus concentus „ articulatos (credo) permoti tam multis, tam fractis, explicatis, imminutis vocum „ impressionibus, quae plus nimio diversae traducebantur ad rem divinam; diem de- „ cernendo dixerant, ea die inter sacra notae adhibentur idcirco transmissae a Ioan- „ ne Aloysio Praenestino Carpensis Legati jussu contra deliberantis, et partes musicas „ sustinentis. Haec pii patris industria, casta et castigata magistri lex ad suavissi- „ mos excitata concentus, unanimisque cantorum alacritas, et contentio, id omne „ subsidio fuit, id nobis, scilicet cantando, restituit rem. Dulcibus enim auditis con- „ quisitissimae et aequabilis harmoniae sonis, statim sententiae in contrarium mutan- „ tur, decretum rescinditur, res musica coalescit, et praenestino semine per christia- „ num orbem mirifice propagatur. Haec ille Romae XVII. Kal. Febr. an. sal. 1637. Questo passo enfatico dell'ambidestro Guidiccioni fido alle muse anche nella fredda età mi suscita nella mente una capricciosa idea, cioè: che molto più a ragione potrebbe chiedersi ad esso ciò che dimandò all'Ariosto il Card. d' Este dopo aver letto l'*Orlando*; perciocchè quel poeta in fine aveva seminate mille fantasticherie non in un poema epico, ma in un poema romanzesco (Tiraboschi *stor. della letterat. ital. To.* 7. *par.* 3. *pag.* 130.); laddove questo versificatore ha acconciate poeticamente tante baloccagiui non in rime burlevoli, ma in una lettera offiziosa scritta apparentemente da senno. Oh! quanti romanzi ingoja la posterità in luogo di storie!

dell'eta nostra de' 16. Gennajo 1640. in cui dirigendo il discorso al nominato Lelio Guidiccioni si esprime così (294): *Quanto alle composizioni ecclesiastiche, giacchè sono entrato a ragionarne, ammiro ancor io quella famosa messa del Palestrina, che tanto piace a V. S. e che fu cagione, che il concilio di Trento non isbandisse la musica dalle chiese.*

Dietro relazioni cotanto rispettabili non occorre citare altre testimonianze, le quali a giustamente riflettere non sarebbero in fine che una sola autorità con le sopraccitate. E qui per venire in chiaro della verità, io prego i miei lettori a pazientarmi nella seguente sposizione di storia dell' ecumenico tridentino concilio, senza la cui cognizione troppo rimarrebbe involuto il mio discorso, e converrebbe ad ogni passo arrestarsi, onde chiarire e con autorità e con ragioni, direi quasi ciascuna espressione. Ed affinchè eglino m' abbian per fedele storico, sono anche in obbligo di avvertirli, aver io ricavato questa narrazione, consultando posatamente il diario MS. di Ludovico Bondoni maestro di cerimonie del concilio tridentino; le duecento trentasei lettere MS. di Muzio Calino Arcivescovo di Zara scritte da Trento a Roma al cardinal Cornaro camerlengo dalli 3. Ottobre 1561. alli 6. Decembre 1563. la storia di esso concilio del P. Sforza Pallavicino: ed i due continuatori degli annali ecclesiastici del Baronio il Rainaldi, e lo Spondano.

Dalla prima sessione fino alla vigesimaprima inclusivamente mai non si era fatta nell'ecumenico tridentino concilio parola alcuna di musica.

Tenutasi la sessione 21. il dì 18. Luglio 1562. s' incominciaron tosto a distribuire dai Legati le materie per la sessione 22. la quale era stata aggiornata li 17. Settembre 1652.

Il dì 19. Luglio furon proposti tredici articoli sopra il sagrifizio della s. messa da esaminarsi dai teologi minori.

(294) *Della musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata al Sig. Lelio Guidiccioni, discorso di Pietro della Valle segn. di casa li* 16. *di Gennajo* 1640. Trovasi nel To. 2. *de' Trattati di musica* di Gio. Battista Doni pag. 260.

Il dì 20. Luglio nella congregazion generale l'Emin. di Mantova Legato e presidente del concilio ricordò a' padri, che facessero una deputazione di que' padri, che dovessero formare la *dottrina*, ed i *canoni* sopra gli articoli del *Sagrifizio* già proposti ai teologi; ed un' altra deputazione pur di padri, che avessero a raccogliere gli *abusi introdotti nella celebrazion della messa*. Avvertano i lettori, che fra questi abusi fu compresa, siccome vedrassi, la causa della musica. Essendo stati interrogati i padri del loro parere, quanto alli deputati, si rimisero all' arbitrio dei Legati.

Dal dì 21. di Luglio fino al dì 6. Agosto si tennero quotidianamente le dispute de' teologi sopra li tredici soprindicati articoli, e non si parlò affatto degli *abusi*.

Il dì 6. Agosto si mandò da' padri per la dottrina, e canoni formati dietro le dispute dei teologi, onde potergli esaminare, e poi dar principio il dì 11. Agosto a dirne ciascuno la sua sentenza.

Il dì 11. Agosto incominciarono i padri a dire nelle congregazioni le sentenze loro sopra la dottrina, ed i canoni del sagrifizio della messa; e continuarono quotidianamente fino alla mattina delli 27. Agosto.

La mattina stessa del dì 27. Agosto, stanti le premure ripetute degli oratori cesarei s' incominciò a trattare l' articolo della comunione sotto ambedue le specie, non determinato nella sessione 21. e si durò in questa disamina fino alla mattina del dì 7. Settembre: ed ancora non si era mai parlato degli *abusi*.

Il giorno del 7. Settembre furon proposti di nuovo ai padri la dottrina ed i canoni del sagrifizio della messa a norma delle osservazioni fatte nelle congregazioni già tenute dal dì 11. al 27. di Agosto.

Ne' giorni 8. e 9. Settembre non si tenne congregazione per diversi affari del concilio, che occuparono seriamente i Legati.

Giovedì 10. Settembre nella congregazion generale del giorno si parlò la prima volta dei canoni della riforma, e degli abusi della messa; e si tennero su questo particolare le congregazioni dei giorni 11. e 13. Settembre. Al dire dell'arcivescovo di Zara (295) tanto riguardo ai canoni

(295) Lett. MS. di Mons. Calino 10. Settem. 1562. *Oggi si va in congregazione*

della riforma, quanto riguardo al decreto circa gli abusi della messa *le cose passarono quietissimamente*; e poco dopo: *tutt'i padri si passarono assai leggiermente*. Il Pallavicino (296) citando una lettera dei Legati al card. Borromeo dei 13. Settembre narra precisamente tutta la discussione spettante agli abusi della messa. Ecco le sue parole: *Furon proposti ancora gli abusi (benchè nel decreto s' astennero da quel vocabolo disonorato) che notaronsi in varie parti, introdotti nel sagrifizio della messa. I quali prima eransi posti diffusamente; indi ristretti a nove capi. Ma tuttavia non pareva universalmente dignità del concilio il discendere a ordinazioni così minute, e più dicevoli alla privata cura di ciascun Ordinario: potendo anche avvenire, che non tutte fossero per tutto opportune. Replicavano altri, che l'autorità del sinodo molto aggiugnerebbe loro di venerazione e di forza; e che quanto apparteneva alla spezial condizione di qualche luogo, a ciò si provvedea sufficientemente con lasciar in arbitrio degli Ordinarii il temperarne l'esecuzione. Vinse con tutto ciò il parer dell' Aiala vescovo di Segovia, che si riducessero sommariamente in un sol decreto a tre punti; all' avarizia, all' irreverenza, e alla superstizione . . . . A fin di torre l' irreverenza . . . s' interdisse ne' suoni e ne' canti qualunque mistura di lascivo e d' impuro. Si trattò ancor di bandire affatto da' sagrifizi la musica: ma i più, e massimamente gli spagnuoli, ve la commendarono, si come usata dalla chiesa per antichissimi tempi, ed acconcio istrumento ad infonder per dolce modo negli animi i sensi della pietà; ove e il tenore del canto, e il significato delle parole sia divoto, e quello ajuti e non impedisca l' intendimento di queste*. E ciò è quanto fu discusso intorno alla musica ecclesiastica, nelle congregazioni dei tre soli ridetti

alle 20. ore, credo per dire i voti sopra i canoni della riforma, et degli abusi della messa, che sono stati proposti . . . . Sono tornato di congregazione, e ne riporto questo . . . . si è cominciato a dir i voti sopra i canoni della riforma, et le cose passano sì quietamente, che si può sperare di aver finito forse per tutto domani. Tutti gli altri padri si sono passati assai leggiermente non si partendo dalle materie proposte.

(296) *Istoria del concilio di Trento lib.* 18. *cap.* 6. *num.* 15. 17. *pag.* 472. ediz. di Angelo Bernabò, in Roma 1657.

giorni da un numero considerevolissimo di padri, i quali applicaronsi eziandio alli quattordici articoli della riformazione, ed a tutti gli altri capi del decreto contenente gli abusi della messa.

Nella congregazione del dì 14. Settembre furon lette le lettere del card. Amulio ai Legati per informazione delle qualità e dottrina di Abdissù monaco di S. Antonio eremita eletto dal clero e dal popolo assiro *Patriarca dell' Assiria orientale* presso il Tigri: il giuramento di esso patriarca; e le proteste di suggezione al concilio. *Appresso il segretario lesse i canoni della riforma, ed il decreto sopra gli abusi della messa emendati secondo le osservazioni della maggior parte de' padri: corsero i voti, i quali comunemente approvarono le scritture proposte*, siccome si espresse il Calino nella lettera MS. dei 14. Settembre.

Ne' due giorni 15. e 16. di Settembre fu nuovamente discussa la richiesta de' cesarei per la comunione del calice. Li vescovi spagnuoli, e massime il vescovo di Segovia, e l' arcivescovo di Granata mossero altre difficoltà sopra la dottrina, ed i canoni del sagrifizio della messa e nulla si disse del decreto circa gli *abusi*.

La mattina dei 17. Settembre si celebrò la sessione 22. *Fu letta dapprima la dottrina ed i canoni del sacrifizio della messa: e dietro subito il decreto sopra gli abusi che si commettono nel celebrare e nell' udire la messa* (ove, siccome è stato sopra veduto, contenevasi la riforma della musica); *delle quali definizioni si domandò insieme il PLACET.* Fin quì l' arcivescovo di Zara nella lettera MS. dei 17. Settembre. Il Pallavicino aggiugne (297) che intorno all' emendazioni nella celebrazion della messa *uno solo* mosse difficoltà, ma *leggierissime*. Io non saprei indicare, se questi riflessi di piccolo momento riguardassero fra tanti articoli, quello della musica: comunque però si fosse, l' opposizione di un solo dovette aversi per quello che valeva, al confronto del voto unanime di circa duecento padri. Ed ecco fi-

(297) Istor. del conc. di Trento lib. 18. cap. 9. num. 3. pag. 486. ediz. del 1657. *Intorno all' emendazioni nella celebrazion della messa uno solo, e intorno alle leggi della riformazione sol cinque mossero difficoltà, ma pur leggierissime.*

nalmente le parole del sagro concilio approvate già compiutamente nella congregazione de' 14. Settembre, ed ora ratificate nella sessione (298): *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur (Ordinarii locorum) arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.*

Nella sessione 23. non si parlò della musica. Solo nell' articolo decimottavo della riforma, là ove ordinossi l' erezione de' seminarii, si disse che fossero quivi i giovanetti istruiti eziandio nel *canto* (299): *Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent.* Ma questa parola, la quale chiaramente s' intende voler significare il *canto piano*, *o fermo*, *o gregoriano* non suscitò ne' padri veruna idea contro la musica figurata, di cui erasi a sufficienza parlato nella precedente sessione.

Nella riforma disposta per la sessione 24. avevano risoluto i novelli presidenti Moroni, e Navagero (300) di trattar di bel nuovo fra le altre cose anco della musica ecclesiastica; e d' inculcare con maggior forza la proibizione *de' canti, e suoni scandalosi* già vietati nella sessione 22. Quarantadue erano i capi divisati per la detta riforma, e sotto il numero terzo s' inserì il divieto della *musica troppo molle*.

Furono questi quarantadue capi comunicati a' primi di Agosto del 1563. agli oratori de' principi, innanzi che si proponessero ai padri (301).

(298) *Concilium trident. sess. 22. decretum de observandis, et evitandis in celebratione missae.*

(299) *Concilium trident. sess. 23. decret. de reformat. cap.* 18.

(300) Essendo morti fra le sessioni 22. e 23. il card. Ercole Gonzaga di Mantova li 2. Marzo 1563. ed il card. Girolamo Seripando li 18. Marzo 1563. furono dal Papa spediti in luogo dei defonti il card. Giovanni Moroni vescovo di Palestrina, ed il card. Bernardo Navagero, i quali furon Legati nel conc. nelle sess. 23. 24. e 25.

(301) Lett. MS. dell' Arcivescovo di Zara dei 9. Agosto. *I capi della riforma sono già in mano degli ambasciatori: ma non sono anco dati a' padri*. Eccone la ragione recata dal Pallavicino *stor. del conc. trid.* lib. 22. cap. 1. Siccome gli oratori de' principi instavano assiduamente per l' intera riforma; perciò in virtù di una lettera del card. Borromeo a nome del Papa dei 27. Luglio 1563. furono dai Legati *prima al card. di Loreno, indi agli oratori comunicati i quarantadue capi divisati per la sessione vigesima quarta*, ne' quali si proponeva fra le altre cose anche la *riformazione de' principi secolari.*

Gli oratori cesarei ne inviarono le copie (302) a Ferdinando con lettera dei 10. Agosto 1563. Cesare rispose ai medesimi in data dei 23. Agosto (303); e quanto all'articolo terzo, ove si proibiva nelle chiese *la musica troppo molle* notò, che non per questo si escludesse *interamente* il canto figurato, riuscendo egli spesso d'incitamento alla divozione (304).

Questa nota di Cesare era del tutto conforme alla mente de' padri, siccome lo avevano essi mostrato nella sessione 22. Di fatto non v'ebbe d'uopo che gli oratori interponessero in questo capo le brame di Ferdinando (305); perciocchè l'articolo della musica non patì contraddittori,

E questa maniera fu adottata *acciocchè precedendo la loro soddisfazione, il tutto passasse concordemente nella generale adunanza.*

(302) *Non per la speranza conceputa da' Legati di finir presto il concilio, ma di far pacificamente la preparata sessione cominciò ad annebbiarsi. Avevano fin da principio gli oratori imperiali mandate a Cesare le copie delle riformazioni disposte dai presidenti, ed appresso delle note fattevi, come appare da una lettera degli oratori a Cesare dei 10. di Agosto* 1563. Pallavicino Ist. del conc. trid. lib. 22. cap. 5. num. 12.

(303) *Per la gravità dell' affare Cesare allungò alquanti dì la risposta; e poi mandolla in una sua lettera segnata a' 23. d'Agosto, portata da Vienna sì presto, che fu renduta a mezza notte dopo il giorno de' ventisei.* Pallavicino Ist. del conc. di Trento lib. 22. cap. 5. num. 12.

(304) *Andò poi Cesare nella risposta agli oratori notando varie cose negli altri capi: le quali quasi tutte o erano conformi al senso del concilio, o eransi già moderate prima ..... così nel terzo, dove si proibiva nelle chiese la musica troppo molle, desiderò che non s' escludesse il canto figurato, riuscendo egli spesso d' incitamento alla divozione ... Dietro a ciò scendeva a considerar le postille fatte da' suoi oratori: e ne approvava molte: come .... Nel terzo, che gli uffici divini si recitassero non precipitosamente, ma pian piano in maniera intelligibile e divota; e che agli ecclesiastici fosser proibite le caccie, i giuochi, e i balli.* Pallavicino Istor. del conc. trid. lib. 22. cap. 5. num. 14. 23.

(305) *Prima che le recitate lettere di Ferdinando non pur si ricevessero, ma si scrivessero, il modello delle riformazioni era stato sì riformato, che poco già le note gli si applicavano. Imperocchè tra per accortarle a fin di poterle smaltire prima del giorno destinato alla sessione, e per le difficoltà conosciute in esaminarle, s' eran ridotte solo a que' capi, ne' quali gli stessi cesarei riconoscevano agevolezza e convenevolezza.* Pallavicino Istor. del conc. trid. lib. 22. cap. 6. num. 1.

rimettendosi i padri ne' respettivi voti al decreto della soprindicata sessione (306).

(306) Non posso dispensarmi del recare qui le parole del Grancolas, con cui mi trovo totalmente in opposizione (*Commentaire historique sur le Breviaire Romain* par M. Grancolas, a Paris, chez Lottin. 1727. cap. *de l'usage du chant dans l'eglise* pag. 115.) *Quant' à ce qui regarde la musique, la résolution du concile de Trente fut de l'abolir, absolument par tout: le decret en fut dressé, et envoyé à l'Empereur Ferdinand, le quel en ayant déliberé avec son Conseil, représenta humblement aux peres du concile, que si la musique étoit nuisible à quelques personnes qu'il étoit très-sur qu'elle étoit à une infinité d'autres, et qu'il ne croyoit pas qu'on dût retrancher entièrement ce qui de soi pouvoit être un bien a plusieurs, mais la regler. Le concile reçût sa remontrance, l'approuva, et cassa le decret.* Questa relazione accertata così asseverantemente dal Grancolas ha imposto per modo ai letterati, che molti e molti scrittori anche di vaglia la citano come irrefragabile: senza considerare l'onta che ingiuriosamente per essa si reca ad un concilio ecumenico, cui o si fanno emanare decreti senza considerazione, o si fan rivocare per debolezza. Ma nò, non è egli vero ciò che si riferisce dal Grancolas. 1. Il concilio tridentino non inviò il decreto contro la musica, che mai non fece, all'imperatore: e solo comunicò agli ambasciatori delle corti gli articoli per la riforma che si pensava dai novelli Legati di proporre ai padri: affinchè precedendo la sodisfazione degli oratori, nel caso che i padri gli avessero eziandio approvati e sanzionati con decreto, il tutto passasse concordemente. 2. Gli oratori di Cesare, e non il concilio, inviarono questi articoli a Ferdinando; ed egli rispose ciò che riferisce il Grancolas, ma lo rispose a' suoi oratori, ond'è inventato a capriccio il lenitivo dell' *humblement*; *representa humblement*. 3. Non regge, che gli oratori interponessero le risposte di Cesare per riguardo alla musica; perciocchè i padri avendo ricevute le copie degli articoli della riforma, si erano già riportati quanto alla musica, al decreto della sessione 22. Se non che, credendosi eglino in obbligo di dare tutto il peso, che meritava allo zelo dei novelli Legati di riproporre ciò ch'era stato altra volta discusso; ove là erasi detto che i vescovi ordinarii si studiassero di torre ogni maniera di scandalo e di lascivia dal canto ecclesiastico e dal suono dell'organo, qui aggiunsero dignitosamente, e senza alterar punto ciò che sopra era stato decretato, che anche i sinodi provinciali si caricassero delle determinazioni che si prenderebbero dai vescovi, onde al mal, se vi fosse, si applicasse un rimedio anche più attivo. E questa saggia decisione fatta unanimemente da' padri nelle congregazioni fu tal quale decretata nella sessione. Ora, dove sta egli mai questo cassare il decreto? *Le Concile reçût sa remontrance, cassa le decret*: errore; falsità. E quì da ultimo mi piace di fare anche un altro riflesso al mio proposito. Chi in fine avrebbe ottenuto questa cassazion di decreto contro la musica? Cesare, o il Pierluigi? Il Guidiccioni vuole il Pierluigi: il Grancolas vuol Cesare. Veramente che un composi-

Non dee poi recar maraviglia se in molte congregazioni dagli ultimi giorni di Agosto fino ai primi di Novembre, o fossero particolari nelle case del cardinal di Lorena, dell'arcivescovo Colonna, e dei vescovi di Granata, di Otranto, e di Parma (307), o fossero generali nel luogo consueto, ed alla presenza de' Legati, disputossi altamente sopra i capi della riforma: giacchè questo dissentimento di pareri proveniva da tutt'altro fuori che dalla musica; onde venustamente scrisse il Calino al card. Cornaro (Lett. MS. in data dei 30. Sett. 1563): *Siamo oggi all'ultimo del mese, e pure i padri non hanno anco finito di dire i voti sopra la parte della riforma proposta già tanti giorni. In queste materie non si tratta altra cosa d'importanza, se non quella dell'esenzione de' capitoli, e della pluralità de' beneficii; perchè nelle altre, non toccando al particolare interesse di alcuno, gli uomini non si fanno tanto sentire*. E ben v'aveva fra capi della riforma anco altre materie oltre le due nominate dal Calino, che trattavansi di que' dì, note al card. Cornaro, e perciò avvedutamente omesse, nelle quali gli uomini si facevan sentire molto altissimamente.

La musica però, il ripeto, non suscitò romore: anzi non ebbevi nemeno bisogno di correggèr l'articolo, che la riguardava. Si convenne fin da principio ne' voti: e determinossi di ripetere poco appresso le parole stesse del decreto della sessione 22. Se non che ordinandosi nel capitolo 2. di questa medesima sessione 24. la convocazione frequente de' sinodi provinciali, si disse di aggiugnervi siffatta particolarità.

tore di musica si metta in concorrenza con un sovrano è un boccon troppo grosso. Onde convien conchiudere che l' uno e l'altro racconto ci presentano vane fole di storici romanzi.

(307) Lett. MS. di mons. Calino dei 23. Agosto. *Quanto alla riforma si è cominciato a trattarne in questo modo; che gli spagnuoli, li franzesi, et molti de' prelati italiani la consultano separatamente in diverse particolari congregazioni, l' una delle quali si fa in casa di Loreno con i suoi vescovi nazionali, l' altra da' spagnuoli in casa di Granata, la terza in casa d' Otranto, la quarta dall' arcivescovo Colonna, la quinta dal vescovo di Parma; et in queste tre ultime non convengono altri che italiani. Ho inteso, che si sarebbe desiderato, che il sig. card. Navagero li convocasse in casa sua: ma S. Sign. Illma ha detto, che, essendo qui Legato, non le pare di poter onestamente pigliar questa causa*.

Ecco le parole sanzionate nella sessione 24. celebrata gli 11. di Novembre 1563. nel cap. 12. della *riforma*; le quali sono le parole medesime approvate comunemente da' padri nelle congregazioni generali: *Caetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi, seu modulandi ratione quae necessaria erunt, et si qua hujusmodi, synodus provincialis pro cujusque provinciae utilitate, et moribus, certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum duobus canonicis, quorum unus ab episcopo, alter a capitulo eligatur, in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere*; cioè, quanto alla congruente maniera di cantare, ossia modulare ne' divini uffizi, i sinodi provinciali prescrivano a ciascuna provincia ciò che sarà più utile: ed intanto i vescovi con due canonici provveggano quanto crederanno espediente.

Nella sessione seguente 25. ultima dell'ecumenico tridentino concilio celebrata ne' due giorni 3. e 4. di Decembre 1563. non si trova menzione di musica. E perciò il vescovo di Nazianzo e coadiutore di Famagosta Girolamo Ragazzoni nel sermone che fece gentilmente e prudentemente ai padri innanzi d'incominciar la detta sessione, pose la musica fra le materie già antecedentemente trattate, dicendo (308); *In eorum autem quibusdam administrandis, cum nonnulla essent, quae non rite omnino, ac recte servarentur, accuratissime patres amplissimi curastis, ut pure illa, et caste, atque ex more institutoque majorum tractarentur. Ita.... molliores cantus et symphonias, deambulationes, colloquia, negotiationes a templo Domini summovistis, etc.*

Ed ecco tutto ciò che i padri han discusso nelle congregazioni, ed il concilio nelle due sessioni 22. e 24. ha determinato relativamente alla musica de' sagri tempii. Ora sulla scorta di questa storica narrazione torniamo a prendere in mano la lettera del Guidiccioni, ond'esaminarne i sensi per la verità, e la giustizia.

E quì dapprima voglio che il Guidiccioni mi dichiari, se divisa

(308) *Oratio habita in sessione nona sub Pio IV. et ultima sacri concilii tridentini a R. D. Hieronymo Ragazzono veneto, episcopo nazianzeno. et coadjutore Famagustae*: extat ad calcem concilii tridentini,

egli con quel suo, *carpensis legati jussu*, con quel *contra deliberantis et partes musicas sustinentis*; e con quell'altro *Pii patris industria*, se divisa il ripeto, che il cardinal Ridolfo Pio di Carpi fosse uno dei legati apostolici al concilio di Trento. Io m'argomento ch'egli nol pensasse, quantunque le sue ridette espressioni, ed il senso che presentano, di leggieri potrebbero farlo credere. Affine pertanto di togliere qualunque ombra di equivoco debbono i lettori rammentarsi, che il cardinal Pio di Carpi fu denominato volgarmente il *cardinal legato* per le diverse legazioni nelle quali felicemente impiegossi in circostanze turbolentissime: che mai non fu spedito dal Pontefice Pio IV. al concilio tridentino: e che molto meno non vi sostenne le parti di legato apostolico, o di presidente. Ma entriamo nella disamina della lettera.

Afferma il Guidiccioni, che li padri tridentini determinarono di sbandire la musica dalle chiese: che il decreto era fissato: e che si attendeva soltanto il giorno della sessione. Rispondo: o si parli della sessione 22. o della sessione 24. li padri tridentini mai non determinarono di sbandire totalmente la musica dalle chiese. Nella sola congregazione degli 11. di Settembre 1562. innanzi alla sessione 22. alcuni padri affermarono ne' respettivi voti, doversi nelle chiese escludere ogni maniera di musica, eccetto il *canto piano*, o *gregoriano*, a' quali si opposero tutti gli altri col *non impedias musicam* (309). E questo solo bastò, perchè fosse concordemente determinato di proibire unicamente nelle chiese la

(309) *Rectorem te posuerunt? Noli extolli: esto in illis quasi unus ex ipsis... ET NON IMPEDIAS MUSICAM. Sei tu stato eletto ed elevato ad essere reggitore de' tuoi eguali? Non invanirti, e conversa tra di loro come uno di essi... E NON VOLER DARE IMPEDIMENTO ALL' USO, ED ALLO STUDIO DELLA MUSICA. Ecclesiastici cap. 32. vv. 1. 5.* Chi bramasse di accertarsi, come questo luogo dell' Ecclesiastico non debbe intendersi allegoricamente, quasi che sotto nome di musica si ragioni d'altre cose affatto dissimili e di maggior momento; e che non può siffatto divieto ristringersi al solo tempo della mensa, e a chi sia eletto ordinatore, e presidente, o come i romani parlavano, rè del convito; ma generalmente s'abbia a riferire a chiunque ha cura d'uomini, può consultare il *D. Placido, dialogo del P. D. Giovenale Sacchi della congregazione di S. Paolo*, dove cercasi: *se lo studio della musica al religioso convenga, o disconvenga.* Pisa presso Luigi Raffaelli, 1786. pag. 78. e segg.

musica scandalosa e lasciva. Quanto poi alla sessione 24. non dirò per l'interposizione di Cesare, di cui non v'ebbe bisogno, ma perchè questo era stato il divisamento de' padri medesimi nella sessione 22. si rinnovò nelle congregazioni, e quindi nella sessione con unanimità di sentimenti la stessa precisissima decisione.

Aggiugne il Guidiccioni: che il cardinal Pio sosteneva contro i padri tridentini la causa della musica. Rispondo. Il cardinal Pio era in Roma tanto a' giorni della 22.ma quanto della 24.ma sessione, e non potè far causa contro i padri tridentini. Ma via su, abbia egli risaputo le opposizioni di que' pochi padri, i quali nella congregazione degli 11. Settembre precedente la sessione 22. si consigliarono di sbandire onninamente la musica dalle chiese. Or io domando: con quali lettere avrà egli ricevuto siffatta notizia? Non collo spaccio del corriere che da Trento partì alla volta di Roma il giovedì 10. Settembre, poichè in quel giorno non si potè scrivere ciò che ancor non era palese. Lo spaccio seguente si fu il lunedì 14. Settembre, con cui si potè inviare a Roma la notizia dei sentimenti de' padri. Ma la sessione fu celebrata indi a tre giorni, cioè la mattina delli 17. Settembre; dunque non riseppe il cardinal Pio questo divisamento de' padri se non al più il giorno stesso, nel quale era stata in Trento celebrata la sessione. E se egli ebbe siffatta notizia dopo l'emanazion del decreto, a che interessare il Pierluigi a prò della musica? O come mai potè questi comporre la messa, e spedirla a Trento prima della sessione? Cose tutte che asserisce il Guidiccioni. La sessione erasi celebrata, ed il cardinal Pio co' suoi disegni avrebbe sol preparato de' farmachi per un defonto. Nè vuolsi in fine omettere, che se il cardinale avesse ricevute con lo spaccio del dì 14. le notizie de' padri contrarii ad ogni maniera di musica, avrebbe eziandio conosciuto come nella congregazione dello stesso giorno 14. Settembre si erano i medesimi padri riuniti al sentimento comune; e che di unanime consenso erasi formato il decreto contro la musica scandalosa e lasciva: le cui parti non conveniva nè a se nè al Pierluigi di patrocinare.

Termina il Guidiccioni, dicendo: che i padri tridentini in udire la messa composta dal Pierluigi cangiarono opinione, e rescissero il decreto. Rispondo. Citi egli un sol testimonio d'autorità, il quale affer-

mi, che la mattina della sessione si rescindessero i decreti già stabiliti con la pluralità de' voti nelle congregazioni precedenti, e noi daremo le mani vinte. Io però avendo consultato oltre gli scrittori citati sul bel principio di questo capitolo anche il Sarpi, il di lui traduttore e commentatore il P. Courayer, e fra gli eterodossi il Thuano, l' Heideggero ec. sono d' avviso, ch' egli mai non troverà testimonianza alcuna nel più bugiardo storico a suo favore. Nè può già dirsi, che avvenisse questo cambiamento di voti al canto della messa del Pierluigi eseguita in alcuna delle congregazioni precedenti; perciocchè non cantavasi la messa, se non la mattina delle sessioni. E se si cantò una messa straordinaria per ringraziamento al Signore delle grazie fatte al re cattolico nelle imprese contro gl' infedeli, ciò si fu la mattina dei 18. Luglio 1563. quando cioè era stata già celebrata non solo la 22. sessione, ma eziandio la 23. da quattro giorni: e quanto alla sessione 24. ancora non eransi comunicati agli oratori de' principi i capi della riforma: onde per le cose dette, non ne avevano affatto contezza i padri; i quali nemmen dovevano immaginare la nuova proposta voluta da' due novelli legati dell' articolo della musica, avendolo già sufficientemente discusso nella 22. sessione (310). E quì è d'accennarsi anche una riflessione musica in risposta all' unanime impegno degli esecutori millantato dal Guidiccioni, *unanimisque cantorum alacritas et contentio.* La messa per cui secondo il Guidiccioni e tutt' i di lui seguaci, compresovi il della Valle, avrebbero i padri tridentini cangiato opinione, si fu la messa a sei parti o voci, intitolata *di Papa Marcello.* Ora essendovi al concilio soli nove cappellani cantori apostolici (311),

(310) Eransi cantate anche fra le sessioni 22. e 23. alcune messe con l' assistenza di tutt' i padri del concilio, come per la morte del card. di Mantova li 3. di Marzo 1563. La mattina di Pasqua di resurrezione li 6. di Aprile 1563. nella qual solennità cantò la messa il card. Moroni, giunto la sera innanzi in Trento, e *ciò fece*, al dir dell' arcivescovo di Zara nella lett. MS. dei 7. Aprile al card. Cornaro *per consolar tutt' i padri afflitti della morte dei due cardinali legati Gonzaga e Seripando, avvenuta nel corso di sedici giorni, ec.* Queste messe però destinate per circostanze particolari, e direi anche imprevedute non possono garantire un fatto già da ogni canto pienamente confutato.

(311) A vero dire il som. Pont. Pio IV. riconvocando il concilio tridentino aveva ordinato, che otto cappellani cantori della cappella pontificia si recassero a Trento per

io diviso che una tal messa greve, piena, a sei parti, e queste distribuite sovente in due cori, cantata da nove soli individui: in una chiesa non piccola, riempita, oltre tutti gli aderenti al concilio, anche di folto popolo, non poteva siffattamente toccare i padri onde cangiassero sentimento. Anzi m'argomento, che gli avrebbe rassodati nella loro opinione, perciocchè alle orecchie degli uomini d'oggi dì sarebbe questa una mostruosità da far collera anzi che nò.

servigio del concilio, siccome era stato praticato eziandio in altri concilii ecumenici, e nello stesso tridentino, fosse in Trento prima dell'epidemia, fosse in Bologna prima della sospensione. Ne' due capitoli de' 7. e 12. Febbrajo 1561. furono dal collegio dei ridetti cappellani cantori apostolici scelti gli otto seguenti individui: Simone Bartolini di Perugia, Bartolommeo le Cont francese, Mattia Bianchi di Fuligno, Francesco Bustamante spagnuolo, Gio. Antonio Latini di Benevento, Francesco Druda di Cagli, Luca Longinquo francese, e Pietro Scortecci aretino. A' primi di Marzo i nominati cantori partirono alla volta di Trento. Trovossi Francesco Druda poco soddisfatto di quella dimora; e scrisse al collegio la sua volontà risoluta di tornare in Roma. In forza di queste lettere fu scelto nel capitolo dei 12. di Settembre 1561. Gio. Luigi de Vescovi napolitano, il quale partì per Trento il 1. di Ottobre 1561. unitamente a mons. Girolamo Maccabei vescovo di Castro, e maestro della cappella pontificia. Giunto colà il maestro Maccabei persuase il Druda a rimanersi; e conoscendo in progresso di tempo che anche nove individui erano assai poca cosa per il genere di musica proprio della cappella apostolica, scrisse al collegio ai 16. di Aprile 1562. per avere due altre voci della cappella, o almeno richiese di essere autorizzato di aggregare dietro l'esame, e l'approvazione dei capellani cantori esistenti seco al concilio due cantori di Trento, i quali non erano dispregevoli. Il collegio rispose negativamente all'una e all'altra domanda. Finalmente il lodato maestro Maccabei replicò l'istanza chiedendo un altro soprano, ed individuava Pietro Bartolomuccio. Nel capitolo però dei 4. Febbrajo 1563. fu destinato Antonio Vigliadiego (o Villadiego) spagnuolo: il quale partì da Roma il dì 15. Febbrajo 1563. e si trovò in Trento per le tre ultime sessioni, nelle quali furono dieci cappellani cantori. Non rechi poi maraviglia se nel catalogo delle persone intervenute al concilio, stampato a piè dello stesso concilio, non trovisi compreso fra i nove cantori sopra menzionati anche il Vigliadiego; perciocchè essendo egli giunto colà verso il fine del concilio, non debb'essere stato notato: e così sarà contento di essere al presente aggiunto e supplito fra i cappellani cantori apostolici, che intervennero ai servigi dell'ecumenico tridentino concilio. Queste notizie le ho io estratte dai diarii MS. dei segretari-puntatori della capp. pontificia; e sono di Federico de Lazisi romano del 1561. di Antonio Calasans spagnuolo del 1562. e di Firmino le Bel francese del 1563.

Ma conchiudiamo. Il concilio tridentino nella sessione 22. trattò la causa della musica ecclesiastica; ed i padri convennero tanto nelle congregazioni generali, quanto nella sessione di prescrivere agli Ordinarii, che sbandissero dalle loro chiese la musica scandalosa e lasciva. Nella sessione 24. fu riproposta la causa stessa per i novelli legati, ed i padri si rimisero al decreto della sessione 22. con la sola giunta, che i sinodi provinciali autorevolmente sorreggessero le determinazioni dei vescovi ordinarii. In conseguenza s' inganna il Guidiccioni a partito, e seco lui tutti coloro che lo hanno seguito, compreso il della Valle, la cui mera assertiva non merita distinta risposta, divisando che i padri tridentini concepita da prima l'idea di sbandire dalle chiese ogni maniera di musica, rescindessero poscia il decreto già formato: e molto più cade in errore, affermando che il cardinal Pio di Carpi si opponesse al decreto de' padri tridentini: che il Pierluigi a di lui insinuazione componesse una messa: che questa messa fosse inviata al concilio; e che per l' efficacia di tanto degna produzione la musica ecclesiastica rimanesse assoluta, e confermata nella sua destinazione al sagro culto. Queste sono tutte falsità mostruose; e mi lusingo, che il Pierluigi come nemicissimo degli assentatori mi sappia miglior grado perchè io le neghi, quantunque siano di sua gloria, di quello che per adulazione ciecamente le segua. Nel prossimo capitolo si troverà svelato questo mistero di contraddizioni, e così tanto meglio conosçerassi il valore del Pierluigi vero prinçipe della musica.

Capitolo VIII.

Il Pierluigi dona alla cappella alcune sue composizioni: e fa imprimere il primo libro di mottetti a quattro voci, che dedica al card. Ridolfo Pio. Il santo cardinale Carlo Borromeo uno dei cardinali della congregazione destinata dal Pont. Pio IV. all' esecuzione dei decreti emanati dal concilio di Trento ordina al Pierluigi di comporre alcune messe analoghe al sentimento de' padri tridentini. Il Pierluigi ne compone tre, e si cantano nella cappella apostolica: se ne fa brevemente il carattere: si espone quale di queste tre messe fosse la più gradita: e come per essa i cardinali della ridetta congregazione non ordinassero in Roma alcun cambiamento intorno la musica ecclesiastica.

Non debbo più a lungo abusare della sofferenza de' miei lettori in seguirmi fra tante lizze, per cui io li menai ne' capitoli di questa seconda sezione. È ben dovere, che omai additi loro la verità di questo tratto storico di musica in un ammanto di semplice candore, tanto più bello, quanto più innocentemente veritiero. Riserbomi peraltro di notare nel seguente capitolo a compimento della materia altri equivoci di pochi scrittori, i quali colà rimetto, onde non ritardare in conto alcuno il placido corso della narrazione. Torniamo pertanto al Pierluigi che lasciammo nell' ultimo capitolo della prima sezione entrato di fresco ai servigi della basilica liberiana.

Siccome è stato veduto nel cap. 12. dell'indicata prima sezione, aveva il Pierluigi maestro di cappella della proto-basilica lateranense donato alla cappella apostolica nel 1560. i suoi *Improperii* richiestigli dal Pontefice Pio IV. La buona accoglienza, che il Papa fece a tanto nobile e sentimentale produzione sollevò alquanto l' animo di Giovanni dal tristo umore, che rendevalo pesante a se medesimo. Essendo quindi egli passato nel Marzo del 1561. al servigio della basilica liberiana, e respirando alcun poco negl' interessi domestici risvegliaronsi; in esso i sentimenti dell' antica sua deferenza verso la cappella apostolica; onde nel 1562.

a titolo di gratitudine, per la pensione mensile (312) che puntualmente riscuoteva, come cantore licenziato, offerì al collegio de'cappellani cantori apostolici due mottetti, cioè: *Beatus Laurentius*, ed *Estote fortes in bello*; ed una messa a sei voci sopra la scala musicale, con il titolo, *Ut, re, mi, fa, sol, la*. Gradì il decano della cappella Biagio Nunez questo presente, e ringrazionne da parte del collegio il Pierluigi. Convocati da poi i cappellani cantori, fè (giusta la costumanza immemorabile) esaminar loro il merito di queste tre produzioni, che a pieni voti si accettarono, come degne di essere ammesse nell'archivio della cappella, ed eseguite innanzi al consesso il più augusto della terra. Fu perciò ordinato allo scrittore Giovanni Parvi, di tosto trascriverle ne'grandi

(312) Corsero grandissimo rischio li tre cantori pensionati della cappella (V. li cap. 10. ed 11. della 1. Sez.) e fra questi il Pierluigi, di perdere nel mese di Aprile 1561. la loro pensione. Eccone l'aneddoto. Era stato aggregato nel collegio de' capellani cantori apostolici il giorno 10. Febbrajo un cotal Luca Longinquo (nel capitolo dei 12. Febbrajo fu destinato al concilio di Trento, V. not. 311.) Il tesoriere generale della R. C. A. nel mese di Marzo, vedendo crescere l'ordine della mensualità, lagnossi con il camerlengo della cappella Ghisilino d'Ankerts, dicendogli: che se il collegio aggregava de' novelli cantori, si sarebbero dovuti cassare dal ruolo i cantori pensionati. Il d' Ankerts ne rese inteso il collegio; onde nella congregazione degli 8. di Aprile 1561. fu decretato, che l'Abbate camerlengo presentasse a Mons. tesoriere il mandato in regola con l'accrescimento per il novello cantore: che se il tesoriere avesse negato di pagarlo, gli ponesse in considerazione, che nella cappella v'aveva bisogno di voci, siccome già n'era stata intesa sua Santità; ed in conseguenza erano necessarie le nuove aggregazioni. Per quello poi che riguardava i pensionati, era essa una ordinazione del Pontefice Paolo IV. e che non apparteneva al collegio, nè di garantirli, nè di toglierli: solo facevano riflettere a sua signoria i meriti distinti, massime del Pierluigi, notissimo al Papa: in caso poi, che sua Santità non volesse onninamente crescere l'ordine, sarebbe stato minor danno per la cappella la perdita degli onorifici pensionati, che dei cantori esercenti. *Fuit decretum*, così nel diario MS. di Federico de Lazzisi del 1561. *quod dominus Abbas mitteret in mandatum conjugatos* (li tre cantori pensionati) *et dominum Lucam* (Longinquo). *Et si D. Tesaurarius noluerit cassare conjugatos, sed Lucam, citius decretum fuit, quod debeant cassari conjugati, et non D. Lucas.* Il fatto si fu che Pio IV. ordinò al tesoriere che lasciasse nel ruolo i tre pensionati, e Luca Longinquo, come aggregato canonicamente nella cappella, per pubblico concorso. Dietro questo avvenimento donò il Pierluigi alla cappella apostolica li due mottetti, e la messa.

libri corali, siccome quegli eseguì, ed in oggi veggonsi ne' due volumi segnati co' numeri 38. e 39. (313).

Sul bel principio dell' anno 1563. furono eseguiti nella cappella apostolica tanto i due citati mottetti, che riuscirono graditissimi (314), quanto la messa, cui tributaronsi sommi elogi; ed a ragione. Perciocchè non dirò della sodezza ecclesiastica accoppiata ad una modesta vivacità, che in essa si scorge; non dirò della regolare condotta unita ad una dilettevole varietà; non dirò della continuazione non interrotta del soggetto di *scala* assunto, legata con una giocondissima novità di accordi; non dirò dell' esattezza somma delle fughe e delle imitazioni, congiunte ad una naturalezza fluida di melodìe, e ad una soave facilità di canto: le quali doti, quantunque non disgiunte da alcuni nei, oscurarono tuttavia siffattamente le messe simili denominate, *super voces musicales* di Jusquino, e del Brumel (315) che mai più non si cantarono nella cappella:

(313) Circa il volume segnato n. 38. veggasi la nota 292. Se non che fra gli autori dei N.° 40. mottetti, debbesi aggiugnere il Pierluigi. Il volume segnato n. 39. contiene n.6. messe, cioè: *Dites moy toutes vos pensees*, di Giovanni Mouton. *Alma redemptoris mater*, di Pietro Moulù. *Miserere mei Deus*, dello stesso scrittore Giovanni Parvi. *Ut, re, mi, fa, sol, la*, di Giovanni Pierluigi da Palestrina. *Surge Petre* di Giacchetto. *Philippus rex Hispaniae* (ovvero *Mi, mi, ut, re, mi, fa, mi, re*) di Bartolommeo Scobedo. Alla prima pagina leggesi: *Joannes Parvi scriptor capellae SS. D. N. Papae scripsit.* Dentro il P cubitale del *Patrem* al principio del *Credo*, nel secondo contralto della messa citata del Pierluigi v'ha: ANNO 1562. Le altre messe furono scritte nel 1563.

(314) Due erano di que' tempi le principali maniere di comporre i mottetti d'impegno: o sopra una parte che cantasse in figure eguali il canto fermo: ovvero con qualche artifizioso canone fra le parti. Ed ambedue queste foggie di composizione usò il Pierluigi ne' due mottetti donati alla cappella apostolica. Il mottetto: *Beatus Laurentius* a 5. voci è tutto lavorato sopra il tenore, che canta prettamente le note del canto fermo, o gregoriano di essa antifona: e questo mottetto può vedersi nel To. 1. di mottetti a 5. 6. 7. voci stampato da Giovanni il 1569. come dirassi a suo luogo. Il mottetto: *Estote fortes in bello*, tuttora inedito è a 6. voci, ed il tenore vi guida un canone bellissimo, che risolve il contralto alla quinta.

(315) Erano famosissime le due messe di Josquin del Prato sopra la *scala*, intitolate *L'Homme armee, super voces musicales*: e *super voces musicales ad fortunam*: o, *ad fortunam: o, fortuna desperata*; e trovansi ambedue nel volume segn. n. 41. del nostro archivio. Certo si è che contengono stravaganze non più immaginate, e modi di cantare indegni affatto della casa di Dio. L'altra messa pur celebre di que' tempi sopra la *scala*,

solo dirò del quartetto di due soprani, e due contralti sopra le parole: *Crucifixus etiam pro nobis*, fino a *cujus regni non erit finis*; il quale è uno dei tratti sommi di musica del Pierluigi: v' ha in esso un sentimento finissimo, melodie insinuanti, successioni armoniche che toccano, una filosofia fino a quel dì affatto incognita, niente non vi ridonda, niente non vi manca: egli è chiaro, nobile, delicato, grandioso, sentimentale. Io diviso, che la prima volta che risuonò per quelle perfette voci nella cappella di Sisto al Vaticano, il disegno, l' architettura, e la pittura, divenute di fresco tanto superiori alle altre arti belle in quella cappella, e che al canto degl'improperii, quasi a fior contra stagione nulla non avevan dimesso del concepito orgoglio, ora scendessero dal loro seggio, e gittate le braccia al collo della musica loro sorella, le rendessero nuovamente l'antico onore; mentre gli uditori dovevano esser rimasti estatici, più che non era avvenuto per gli antichi tempi là nella Grecia al cantar di que' celebratissimi musici, o a meglio dire poeti-musici-compositori.

Questa gloria, questo plauso, questa fama resero finalmente tutto il Pierluigi alla musica; e molto vi contribuì segnatamente il cardinal Ridolfo Pio di Carpi (316) mecenate amplissimo de' dotti, e coltiva-

è del Brumel, e trovasi nel vol. segn. n. 45. del nostro archivio: a me sembra cotal messa un continuo forzamento di melodie, e di modulazioni, un parto *invita Minerva*. Dopo il Pierluigi hanno composto similmente la messa sopra la *scala*, per servigio della cappella pontificia Giacomo de Kerle fiammingo, cappellano di S. M. C. Ridolfo II. che dedicolla con altre messe al Pontefice Gregorio XIII. siccome vedesi nel vol. segnato n. 84. Francesco Soriano la donò alla cappella nel 1609. e si trova nel vol. segn. n. 75. Antonio Cifra nel 1621. e si ha nel vol. segn. n. 83. E Gino Angelo Capponi, siccome può vedersi nel volume segnato n. 156.

(316) Ridolfo figlio di Leonello della nobilissima famiglia Pio de' principi di Carpi fu creato cardinale da Paolo III. nella promozione dei 22. di Decembre 1536. Passò vescovo d' Ostia e Velletri, e decano del sagro collegio nel 1562. per la morte del famoso cardinale Francesco di Turnon, e morì li 2. di Maggio del 1564. Ad accertarsi quanto questo dotto, studioso, e grandissimo cardinale fosse amico de' bei talenti, basta riflettere al pregio della sua galleria, ed agli orti carpensi al Quirinale, da lui con immensa spesa fabbricati, ed arricchiti di medaglie, statue, urne, iscrizioni, e lapidi antiche: alla sua nobile e copiosissima biblioteca aperta sempre ai letterati, in cui fra gli altri preziosi volumi ammiravasi il famoso Virgilio, emendato nel quinto secolo dal console Turcio Rufo

tore de'begl'ingegni; il quale volle conoscere di persona il Pierluigi, ed ammiselo con gli altri sommi artisti alla sua confidenza. A questo tratto di benignità di sì riguardevole personaggio non resse Giovanni: e parte mosso dagli elogi tributati alle nuove sue produzioni (giacchè è innegabile, *omnes trahi laudis studio, et optimum quemque maxime gloria duci*, Cic. pro Arch.Poet.); parte vinto dai sentimenti di gratitudine verso il novello suo mecenate, poichè: *L'essere grato è dover* (Metast. Attilio Regolo att. III. sc. 4.) uscì di nuovo dopo otto anni di silenzio al pubblico con la stampa delle sue opere, e nell' anno 1563. dedicò al lodato card. Pio, e fè imprimere in Roma presso gli eredi de' fratelli Valerio e Luigi Dorico la sorprendente raccolta di mottetti a 4. voci, per le feste di tutto l' anno, e per i comuni de' Santi, col titolo: *Motecta festorum totius anni, cum communi Sanctorum quaternis vocibus a Joanne Petro Aloysio praenestino edita, liber primus, superiorum permissu. Romae apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum brixiensium*, 1563. La dedica v' è solo accennata, perciocchè il card. di Carpi era uomo da non farsi adulare: *Ad Rodolphum Pium Carpensem S. R. E. cardinalem ostiensem, et amplissimi ordinis decanum Joannes Petrus Aloysius praenestinus*. Di questo volume ho io vedute altre quattro edizioni: in Roma presso Alessandro Gardano il 1585. in Roma per Francesco Coattino il 1590. in Venezia presso Angelo Gardano il 1601; ed in Roma presso Luc' Antonio Soldi il 1622. Non è quì luogo di parlare de' pregi di quest'opera: dirò solo, che li sei mottetti: *Dies sanctificatus* per la natività del Signore; *Valde honorandus est*, per la festa di S. Gio. evangelista; *Salvator mundi*, per la festa d'ogni santi; *O quantus luctus hominum*, per S. Martiuo vescovo: *Quam pulchri sunt gres-*

Aproniano: alla scelta che fece di F. Felice Peretti min. conv. (poi Sisto V.) per suo teologo; ed agli esecutori testamentarii, che istituì prima di morire, cioè il santo card. Carlo Borromeo, il card. Alessandrino (che fu poi S. Pio V.) ed il card. Boncompagni (che assunto al sommo pontificato si chiamò Gregorio XIII.). Che non poteva ripromettersi il Pierluigi con tanti talenti da tanto mecenate? Presto però svanirono le sue speranze, essendo morto il card. Pio, siccome abbiamo detto, nel Maggio del 1564. prima che i cardinali della congregazione destinata alla esecuzione dei decreti del concilio tridentino rimettessero agli studii di Giovanni la causa della musica.

sus tui per la concezione immacolata di Maria Vergine; ed il *veni sponsa Christi* per il comun delle vergini sono dello stesso genere, e della stessa perfezione del quartetto sepraccitato nella messa *ut, re, mi, fa, sol, la.* Se non che la delicatezza originata dalle quattro voci acute del quartetto è sostituita da una grazia e leggiadria inesprimibile per la varia combinazione delle quattro parti, le quali essendo quindi di tratto in tratto riunite nell' unità di un sol pensiero toccano e rapiscono con una semplicità, nobiltà, e maestà senza pari.

Mentre siffatte cose avvenivano in Roma terminò gloriosamente nell'anno stesso 1563. in Trento l'ecumenico generale concilio. Il sommo Pontefice Pio IV. avendo sommamente a cuore l'esatta osservanza di quanto eravi stato decretato intorno alla riformazione creò una congregazione dei seguenti otto cardinali, Giovanni Morone, Gian Michele Saraceni, Giambattista Cicala, Michele Ghislieri, detto l'*Alessandrino* (poi Pio V. e santo) Clemente Dolera, detto *l'ara coeli*, Lodovico Simonetta, Carlo Borromeo (il santo), e Vitellozzo Vitellozzi, a'quali col moto proprio *Alias nonnullas constitutiones* dei 2. di Agosto 1564. dette ampie facoltà perchè invigilassero all' osservanza esatta di tutti e singoli i decreti emanati circa la riformazione dal sacro ecumenico e generale concilio tridentino. Ora, siccome sopra abbiamo veduto, essendo stata in esso concilio rimessa la causa della musica ecclesiastica alla cura degli ordinarii, a'quali fu imposto di avvertire, che mai più non vi avesse nel canto mescolanza alcuna di lascivo e d'impuro, dovette dai cardinali deputati prendersi in considerazione per riguardo a Roma, e massime alla cappella pontificia, luogo della più rigida esemplarità, ed il cui esempio avrebbe tirato seco eziandio le altre chiese.

Qui però è da notarsi come questa disamina era alquanto scabrosa; perciocchè il Pontefice Pio IV. memore della predizione del suo sommo innalzamento fattagli a suon di liuto dal giovinetto Silvio Antoniano (317) finissimo cantore, detto l' *Orfeo di Roma*, mostravasi

(317) È notissimo l'aneddotto del giovinetto Silvio Antoniano con il card. Gian Angelo de Medici, e può vedersi nel dizionario del Bayle, nel lessico di Cristiano Jocher, nelle prolusioni accademiche di Famiano Strada, nelle vite de' perronaggi illustri del P.

sommamente parziale per la musica, e la gradiva, e compiacevasene in udirla, e per fin talvolta recandosi ad onesto sollievo nel Maggio e nell' Ottobre in alcun castello vicino a Roma seco menava alcuni cappellani cantori apostolici più a se ben affetti, onde gustare dopo il pran-

Antonio Baldassarri, nella vita di Silvio Antoniano del Castiglioni, nelle memorie dei cardinali ec. Spero tuttavia che i lettori non si graveranno se ancor io brevemente il riporto. Contava soli undici anni circa di età Silvio Antoniano, ed era già appellato da' dotti del secolo XVI. miracolo della natura, ed ammirato come un prodigio. Sonava maravigliosamente, improvvisava sopra qualsifosse tema in versi italiani, latini, e greci con elegantissima frase. Eravi di que' tempi in Roma il card. Francesco Pisani nato di senatoria famiglia in Venezia, il quale, solendo nel suo giorno natalizio trattare ogni anno a sontuoso e lauto banchetto tutt' i cardinali, ed avendo risapute di fresco dal card. Ottone Truchses mecenate de' bei talenti le prodigiose doti del fanciullo Antoniano, lo fe introdurre (forse dovette essere l'anno 1551. nel pontificato di Giulio III.) nella sala del convito, onde rallegrare col fanciullo cantore, suonatore, e poeta i nobilissimi convitati colleghi. Introdotto l' Antoniano, molti de' cardinali, i quali già ne avevan contezza, in vedendolo, gli fecero festa, ed amorevolmente lo accarezzarono: fra gli altri il card. Ranuccio Farnese, per non so qual' impulso, fatto un mazzetto di fiori ch'erano sulla mensa, lo dette all' Antoniano dicendogli che lo presentasse a quello de' cardinali, che dovesse salire a suo tempo sul trono del Vaticano. L' innocente garzoncello gira un' occhiata significante su tutt' i cardinali, quindi si dirige al card. Gian Angelo de Medici, gli presenta il dono, e dato di mano al liuto che pendevagli dal collo si pose leggiadramente a cantare le di lui lodi. Il fatto in se stesso era innocentissimo: tuttavia non conteneva le doti necessarie dell' umana prudenza. Di fatto il card. de Medici se ne dolse acremente, avendol preso per un dileggiamento preparato; ed il card. Farnese conobbe troppo tardi l' imprevedute conseguenze della sua irriflessione. L' avvedutezza però degli altri EE. riparò il piccolo disturbo, e rese la lieta tranquillità, perciocchè tutti ad una voce incominciarono ad encomiare la dolcezza del suono, e del canto dell'Antoniano, ed invitarono il card. de Medici a provare con alcun tema a suo beneplacito la poetica prodigiosa virtù estemporanea del fanciullo. Batteva in quel momento un orologio, ed il card. de Medici tornato alla sua amabile docilità, or bene, disse, Silviuccio, se voi siete poeta, improvvisate sopra l' orologio. Lo che quegli eseguì con tanto mirabile finezza, che il card. Cristofano Madrucci ancor egli uno de' convitati, trovandosi, non saprei come, una ricca collana di oro ne fece dono al giovinetto poeta, e con le sue mani adattogliela al collo. Avverossi finalmente dopo la morte di Giulio III., di Marcello II., e di Paolo IV. la predizione dell' Antoniano essendo stato eletto Pontefice il card. Angelo de Medici che nominossi Pio IV. Memore il novello Pontefice della predizione fece ad ogni modo ricercare Silvio Antoniano, volle che avesse abitazione e mensa nel Vaticano, e deputollo poco dopo segretario delle lettere

zo le loro musiche (318). Perciò fu, che in una delle congregazioni tenute, gli otto anzidetti cardinali rimisero interamente questa discussione al card. Vittellozzo Vitellozzi giovine di anni trentatrè, e che ancor egli molto dilettavasi della musica; (319) ed il card. Carlo Borromeo, come nipote, e confidentissimo di S. Santità, inculcando loro che non solo si rammentassero del decreto emanato dal sagrosanto concilio nella sessione 22. ma che eziandio procurassero di ottenere massime nelle parole delle messe maggior chiarezza, perciocchè poco o nulla si udivano nella comune maniera di musica.

latine del sig. card. Carlo Borromeo. (qui eran le cure di Pio IV. a pro dell'Antoniano quando fu posta ad esame la causa della musica ecclesiastica). Ebbe poscia l'Antoniano da S. Pio V. la carica di segretario del concistoro; e da Sisto V. il grado di segretario della congregazione de' Vescovi e Regolari: finalmente Clemente VIII. dopo averlo decorato dell' onore di suo maestro di camera, e di suo segretario delle lettere latine, nella quarta promozione dei 13. di marzo 1598. lo creò cardinale del titolo di S. Salvatore in Lauro.

(318) Tra varii esempi che potrei addurre ne scelgo un solo. Nel diario MS. in Firmino le Bel dell' anno 1563. si legge in data dei 21. di Maggio ch' erano partiti da Roma con S. Santità Giovanni Antonio Latini, Marino Lupi, Giacomo Celi, Alessandro Merlo, Stefano Bettini detto il *Fornarino*, e Francesco Torres. *Die Veneris* 21. *Maii* 1563. *Io. Antonius*, *Marinus*, *Iacobus*, *Alexander*, *Fornarinus*, *et Torres equitaverunt cum sanctissimo extra urbem*. — *Dominica* 23. *Maii. Io. Antonius*, *Marinus*, *Iacobus*, *Alexander*, *Fornarinus*, *et Torres redierunt cum sanctissimo*. Piacemi qui di rilevare opportunamente quella parola *equitaverunt cum sanctissimo*, sulla quale cade in acconcio quanto racconta il P. Antonio Foresti nella vita di Pio IV. *Restituì l'antico decoro al collegio apostolico persuadendo a' cardinali, che lasciate le carrozze alle donne, ripigliassero l'uso di andar a cavallo per Roma: il che avendo essi fatto col comparir tutti a cavallo in certa solennità, il Papa disse da poi in concistoro, quel dì aver Roma trionfato di gioja, vedendo restituito alla curia romana il primiero decoro, e la maestà senatoria tante volte ammirata da' medesimi imperatori*. E perciò ancor egli Pio IV., quantunque andasse a diporto, cavalcava, e cavalcar dovevano coloro che lo seguivano.

(319) Anche il card. Vitellozzi quando recavasi fuori di Roma a diporto menava seco alcuni de' più virtuosi cappellani cantori della cappella apostolica. Eccone un esempio tratto dal diario MS. di Cristofano de Hoyeda. Die Mercurii 16. Maii 1565. *Ad instantiam Reverendissimi cardinalis Vitellotii data fuit licentia Dominis Torres*, (Francesco Torres spagnuolo) *et Aspro*, (Gio. Battista Aspra romano) *ut comitarentur eundem Reverendissimum euntem ad solatia*.

Risapendo il Papa questa rimessione d' autorità ne' due ridetti cardinali molto se ne compiacque; ed aggiunse ai medesimi facoltà ancora più estese per riguardo alle circostanze particolari di alcuni cappellani cantori pontificii, che in conseguenza non sono di questo luogo. Quantunque poi li due cardinali operassero di concerto, trovasi tuttavia il card. Vitellozzi come capo di questa commissione, perchè più anziano nel cardinalato, essendo stato creato diacono cardinale dal Pont. Paolo IV. li 15. di Marzo del 1557. laddove il card. Borromeo era stato vestito della sagra porpora da Pio IV. li 31 di Gennajo del 1560. ond'è che il card. Vitellozzi a nome della congregazione degli otto cardinali sopra l' esecuzione del concilio tridentino fece noto al collegio de' cappellani cantori pontificii, come avendo alcuna cosa da consultare intorno alla musica, gli fossero inviate persone esperte, ed abili a render ragione della loro arte. Il collegio si radunò a capitolo la mattina dei 10. di Gennajo 1565 e furono scelti gli otto seguenti deputati, Antonio Calasans spagnuolo, Federico de Lazisi romano, Giovanni Luigi Vescovi napolitano, Vincenzo Vicomercato genovese, Gio. Antonio Merlo romano, Francesco de Torres, e Francesco Soto spagnuoli, e Cristiano Hameyden fiammingo, i quali dovessero recarsi dagli EE. Vitellozzi, e Borromeo, o ad altre persone dai medesimi destinate, e consultare, e rispondere a ciò che fosse loro proposto. Così leggesi nel diario MS. di Cristoforo de Hoyeda del 1565. *Die mercurii, decima mensis Januarii 1565. Congregati DD. cantores in capella Sixti, omnes, nemine discrepante, dederunt commissionem dnis. Antonio Calasans praedictae capellae decano, Federico de Lazisis, Ioanni Aloysio de Episcopis, Vincentio Vicomercato, Io. Antonio Merulo, Francisco de Torres, Francisco Soto, et Cristiano Hameyden, ad ipsorum, et totius collegii nomine Reverendissimos DD. cardinales, sive alios ad quos oporteat, alloquendum.*

Si tennero varii congressi fra i due cardinali, ed i deputati del collegio: e si convenne 1.° Che li mottetti, e le messe con mescolamento di diverse parole mai più non si canterebbero 2.° Che le messe lavorate sopra temi di canzoni profane e laide rimanevan sbandite perpetuamente dalla cappella. 3.° Che i mottetti di parole capricciose inven-

tate da private persone non si sarebbero mai più eseguiti. Si discusse eziandio l'articolo, se potevano cioè le parole sagre cantate dal coro udirsi più costantemente, e più chiaramente. Li cardinali desideravano che si potesse: li cantori rispondevano, che non era ciò sempre possibile. Istavano i cardinali; se si può alcuna volta, perchè non sempre? Replicavano i cantori esserne in colpa l' obbligo delle *fughe* e delle *imitazioni*, che formano il carattere della musica armonica, ed altronde togliere alla musica questi artifizi essere lo stesso che snaturarla. In questa dissenzion di pareri furon citati più volte dai due cardinali il *Te Deum* (320) di Costanzo Festa, gl' *improperii*, ed il *quartetto* della messa *ut, re, mi, fa, sol, la*, del Pierluigi come esempi senza eccezione, udendosi per essi costantemente e chiaramente le parole. Al che risposero nuovamente i cantori, che quelle erano composizioni di brevi tratti, laddove nella lunghezza massime del *Gloria*, e del *Credo* non si sarebbe potuta ottenere in egual maniera la chiarezza delle parole offuscata dai periodi de' necessarii andirivieni delle fughe, e delle imitazioni. Finalmente si venne a partito, e fu risoluto con comune soddisfazione tanto del card. Vitellozzi molto parziale delle produzioni del Pierluigi, quanto del card. Borromeo arciprete della basilica liberiana di cui era attual maestro il Pierluigi, siccome pure dei cappellani cantori apostolici, appartenendo in qualche maniera il Pierluigi al loro collegio, come cantore pensionato, fu risoluto, dissi, con comune soddisfazione, che si desse al Pierluigi la commissione di scrivere alcuna messa soda, ecclesiastica, scevra

(320) Questo *Te Deum* di Costanzo Festa si canta tuttora dai cappellani cantori apostolici tanto nella creazione del nuovo sommo Pontefice, e nella tradizione del cappello ai nuovi cardinali, quanto nella festa del corpo del signore, allorchè entra la solenne processione nella basilica vaticana (V. la nota 292.) Dopo tre secoli dacchè fu composto conserva ancora il suo vero bello. Egli é lavorato a brevi versetti sopra le melodie del canto piano. Li primi versi sono veramente nobili, grandiosi, chiari, semplici, toccanti, impareggiabili; si raffredda circa la metà: e cade quindi sul fine precipitevolissimevolmente; e perciò dal *Te ergo quesumus* in poi vi furono sostituiti altri versi in *Falsobordone* fin dalla metà dello scorso secolo: ottimo partito cui si appresero i saggi miei predecessori. Questo *Te Deum* fu stampato da Niccola Muzii in Roma il 1596. cinquanta anni dopo la morte dell' autore. V. la nota 24.

da qualsifosse mescolanza di lascivo e d' impuro e nel tema, e nelle melodie, e nella misura; ed il cui tenor fosse tale, che a fronte della risuonanza delle armonie, e della necessaria vincolazione delle fughe s' intendessero limpidamente tutte e singole le parole ed il senso. Se il Pierluigi fosse riuscito nell' intento, promisero i cardinali di non innovar cosa veruna nella musica ecclesiastica: in caso diverso, si fecero intendere che sarebbero state prese le opportune determinazioni giusta la mente degli altri sei EE. cardinali membri della congregazione sopra l'esecuzione del tridentino concilio.

Il santo cardinal Borromeo incaricossi di questa commissione. Fatto pertanto venire a se il Pierluigi, di sua propria bocca pregollo a comporre nella divisata maniera alcuna messa raccomandandogli con somma efficacia tutta la possibile applicazione onde S. Santità e la congregazion degli EE. cardinali destinata alla esecuzione del tridentino concilio non dovessero esser costretti a sbandire la musica della cappella apostolica, e delle chiese, dappoichè il sagro concilio di Trento erasi contentato, che vi rimanesse a patto solo che si rendesse degna del luogo dell' orazione, ed atta a fruttificare nel cuor de' fedeli sentimenti di verace pietà e divozion fervorosa.

Povero Pierluigi! Eccolo posto nel più duro cimento di tutta sua vita. La musica ecclesiastica pende dalla sua penna, e pende insieme la sua vita civile nel periglio della sua fama. O egli soddisfa il desiderio de' cardinali, e del Pontefice con una nuova maniera incognita a tutt' i suoi predecessori, creduta anzi impossibile per la natura stessa dell'arte, e la musica continuerà nella destinazione al culto di Dio: o egli non sa dipartirsi da' metodi conosciuti fino a quel dì, e la musica è tosto sbandita da' sagri tempii, ed ei diverrà la favola delle brigate: chi chiamerallo il monte che ha partorito (321), chi lo somiglierà ne' suoi studi

(321) Phaedri Fabulae lib. 4. fab. 21. al. 22.

Mons parturiebat, gemitus immanes ciens;
Eratque in terris maxima expectatio.
At ille murem peperit.

onde Orazio nell' arte poetica, vers. 139.

Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

al calvo che trova il pettine (322) Chi in iscontrarlo gl'intonerà a scherno: *Laetare incolumis musica, salvus est praenestinus.* (323) Tutto il

(322) Paedri Fabul. lib. 5. fab. 6.

Invenit calvus forte in trivio pectinem:
Accessit alter, aeque defectus pilis:
Eja, inquit, in commune quodcumque est lucri.
Ostendit ille praedam, et adjecit simul:
Superum voluntas favit, sed fato invido,
Carbonem, ut ajunt, pro thesauro invenimus.

(323) Usò un tempo in Roma fralle altre maniere di assentazioni ancor quella di far comune la salute della città con la salute di un solo. Così alla nuova della ricuperata sanità di Germanico si esclamò: *salva Roma, salva patria, salvus est Germanicus*; e per Alessandro Severo si disse: *salva Roma, quia salvus Alexander*. Fedro Liberto di Augusto, il quale avendo dedicato li primi quattro libri delle sue favole ad Eutico confidente di Caligola, ed il quinto a Fileto Orso Particolone, fiorì certamente sotto Augusto, sotto Tiberio, e sotto Caligola, ne rende certi, che questa maniera di acclamazioni era molto comune in Roma; perciocchè lepidamente racconta nella fav. 7. del lib. 5. il grazioso equivoco in cui cadde quel vile sonator di tibia chiamato *Principe*, cui peraltro il suo inganno ridusse a cattivo partito.

Princeps tibicen notior paulo fuit.
Operam Bathyllo solitus in scena dare.
. . . .
Chorus reducto tunc, et notum canticum
Imposuit, cujus haec fuit sententia.
Laetare incolumis Roma salvo Principe.
In plausus consurrectum est; jactat basia
Tibicen, gratulari fautores putat.
Equester ordo stultum errorem intelligit
Magnoque risu canticum repeti jubet.
Interatur illud; homo meus se in pulpito
Totum prosternit; plaudit inludens eques.
. . . .
Princeps ligato crure nivea fascia
Niveisque tunicis, niveis etiam calceis,
Superbiens honore divinae domus,
Ab universis capite est protrusus foras.

Pierluigi conosce, calcola tutto: io son d'avviso che niun artista giammai si trovasse in simigliante strettoio. Egli è questo altro cimento che sentirsi ordinare il quadro della trasfigurazione con i due santi Stefano e Lorenzo: (324) si voleva in fine un putido anacronismo, un er-

(324) Convien dire, che assaissimo rincrescesse all' Urbinate l' ordinazione di dipingere nella tavola della trasfigurazione i due santi leviti Stefano, e Lorenzo: perciocchè quel Rafaello di cui disse Salvator Rosa Sat. 3. *la Pittura*.

E come compatir, scusar potiamo
Un Raffael pittor raro ed esatto
Far di ferro una zappa in man d' Adamo?

Quel Rafaello, che nella storia del miracolo del *corporale* di Bolsena accaduto circa il 1264. finse Papa Giulio II. ed il card. di S. Giorgio Rafaello Riario, che odono quella messa: quel Raffaello, che nella coronazione di Carlo Magno in luogo di Leone III. ritrasse Leone X., vestì le figure secondo l' uso del suo tempo, e vi fece i ritratti di Giannozzo Pandolfini, d' Ippolito de' Medici, e di altri viventi, onde il Vasari quantunque prossimo al Sanzio equivocò goffamente, scrivendo che in quella dipintura *si rappresenta quando Leone X. sagra il re cristianissimo Francesco I.* Quel Rafaello, io dissi, per nulla scrupoloso in simili pittoreschi ghiribizzi dipinse poi i due ridetti santi in figure picciolissime, genuflesse, ed appiattate sotto una verdura, cosicchè, a chi non vi pon mente, sfuggono inavvertite. Certo è che il card. Giulio de Medici (poi *Clemente VII.*) mentr' era vescovo di Narbona ordinò questa tavola; ma per quanto io mi sappia, non v'ha chi renda la vera ragione, onde quel cardinale la volesse co' due santi leviti. Il Prunetti nel *Saggio Storico* pag. 138. dice: *Io per me non so cosa v' abbian che fare, Sarà pur troppo stato obbligato il pittore ad eseguir gli ordini del card. Giulio de' Medici. Solita condizion misera degli artisti di dovere assolutamente servire al capriccio de' padroni.* Ad altri piace di asserire che il card. Giulio volendo effiggiati in essa tavola destinata al pubblico culto li due santi Stefano e Lorenzo intendesse di accrescere la divozion de' fedeli verso i medesimi come protettori particolari della famiglia de' Medici, e lo argomentano per il nome di Lorenzo ripetutamente imposto agl' individui della casa ridetta, e per l' *ordine di s. Stefano* creato pochi anni appresso da Cosimo I. Duca di Firenze, e di Siena, cui dappoi S. Pio V. diè il titolo di *Gran Duca di Toscana*. Questo però si è un error solenne; perciocchè sotto l' invocazione di S. Stefano Papa, e non del protomartire fu creato in Toscana l' ordine cavalleresco di S. Stefano. (Torelli *Armamentar. To.* 2. *par.* 2. discurs. 214.) Comunque la cosa avvenisse: Rafaello non secondò punto la stranezza della ordinazione, ed accortamente la eluse apprendendosi al mezzo termine sopraccennato.

ror di tempi, un fallo di costume: poteva però l'Urbinate sollevarsi nella sua tavola fino all'apice della perfezione, siccome fece, indipendentemente delle due figure, che mezzo nascoste da un lato venerano il prodigio. Egli è questo altro cimento; che esser destinato dietro la morte del sommo Bramante architetto del nuovo disegno del Vaticano col peso di perfezionare le idee incomplete di quella vastissima mente (325): se in fine le nuove maniere architettoniche di Rafaello non furono eseguite (326) non per questo o la fabrica rimase incompleta, o scemò punto

(325) Bramante Lazzari pria di morire fè noto al Pont. Leone X. che il solo Rafaello suo discepolo aveva capitali sufficienti d'ingegno da continuare l'intrapreso lavoro della basilica vaticana. Bramante morì in età di anni 70. nel 1514., ed il Papa nell'anno stesso creò Rafaello architetto del Vaticano adesivamente alla volontà del defonto con il seguente Breve in data del 1. di agosto 1514. *Cum praeter picturae artem, qua in arte te excellere omnes homines intelligunt, is a Bramante architecto etiam in construendis aedibus es habitus, ut tibi ille recte principis apostolorum templi romani a se inchoati aedificationem committi posse moriens existimaverit; idque tu nobis forma ejus templi confecta, quae desiderabatur, totiusque operis ratione tradita, docte atque abunde probaveris: nos quibus nihil est prope antiquius quam ut phanum id magnificentissime quamque celeriter construatur, te magistrum ejus operis facimus cum stipendio numum aureorum trecentorum tibi annis singulis curandorum a nostris pecuniarum, quae ad ejus phani aedificationem erogantur ad nosque perferuntur, magistris, a quibus id stipendium aequis pro tempore portionibus dari tibi, cum petieris, sine mora etiam mensibus singulis jubeo. Te vero hortor, ut hujus muneris curam ita suscipias.* ecc. videris lib. 9. Epistolar. card. Petri Bembi epist. 13. It. bullar. vatican. To. 3. appendix pag. 34. la vita di Rafaello del Comolli pag. 75. num. 83.

(326) Dubitò il medesimo Rafaello del suo nuovo disegno della basilica vaticana, quantunque ne avesse riportato il gradimento del Papa: onde scrivendo al conte Baldassar Castiglione ebbe a dirgli; *nostro Signore con l'onorarmi, mi ha messo un gran peso sopra le spalle: questo è la cura della fabbrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto: e tanto più, quanto che il modello che io ne ho fatto, piace a sua santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi lievo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi: nè so, se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio; ma non tanto che basti.* Rafaello non era capace di rinnuovare i voli d'Icaro, volò da Dedalo, quanto cioè bastò in quel momento a procacciargli della gloria. Ma il suo nuovo disegno non fu adottato, siccome lo attestano i dotti editori del sopraccitato bollario vaticano Martinetti, Dionisi, e Cenni (boll. vat. append. pag. 34. num. a.) *Hoc tamen novi templi specimen a Raphaele procusum suo caruit*

il Sanzio nella estension del suo credito. Al mio Pierluigi non si chiedono anacronismi, non si domanda la continuazione d'idee ancorchè vaste, si ordina un lavoro nuovo a condizioni tali, che tutti anche i più valorosi artisti dal risorgimento dell'arte per quasi due secoli han tenute per impossibili, come repugnanti all'abito, e alla natura stessa dell'arte; e da ultimo se egli non si disimpegna con gloria, pagheranne lo scotto con la sua fama. La preghiera però od il comando vien di tropp'alto, conviene ubbidire. Seguiamolo pertanto nelle sue meditazioni indicateci dalle sue opere.

1.° Il metodo stretto di fughe ed imitazioni giusta la comune scuola fiamminga non può a verun costo permettere, che s' odano interamente e sempre le parole ed i sensi dell' orazione, siccome si pretende. Dunque gli artifizi siano sparsi con avvedutezza, e servano, non trionfino.

2.° Se gli artifizi non debbono essere che servi, per la continuazione seguita de' periodi musicali; trattandosi di lunghe composizioni, non può una sola voce più grave formar sempre la base, perciocchè mai non potrebbe riposare. Che se il tenore supplisca le veci del basso, sarà in proporzione snervato (così aveva il Pierluigi fatto nella messa *ut, re, mi, fa, sol, la,* e ben si era avveduto del miserabile effetto): tenendolo nelle corde alte udirassi una stucchevolissima uniformità di armonie sempre acute in mancanza del basso, sempre gravi col basso. Dunque siano due i bassi onde a vicenda sorreggano le armonie con egual forza e si succedano nella continuazione de' periodi delle melodie.

3.° Se due saranno i bassi: quante dovranno essere le altre voci? Raddoppiando le altre tre parti del concento diverrebbe ella una messa

effectu, fortasse ob immaturum clarissimi viri obitum. Questa ragione quantunque dubbiosamente addotta dai lodati scrittori non mi finisce gran fatto: perciocchè dal dì 1. Agosto 1514. in cui Leone X. diresse a Rafaello il sopraccitato breve, e vi lodò il nuovo disegno già dal medesimo presentatogli, fino ai 6. di Aprile 1520. giorno in cui morì Rafaello, vi corrono più di cinque anni e mezzo. Se a me è lecito di opinare, direi piuttosto, che quel feroce di Michelangelo, il quale non fu valevole con tutti i suoi sforzi ben noti a far crollare Bramante troppo saldamente piantato, rivolgesse quindi le sue macchine contro Rafaello, il cui potentissimo urto non potendo questi sostenere, cedesse volontariamente la piazza, contentandosi di eseguir fedelmente le idee del suo maestro.

ad otto voci. Ma una messa ad otto voci è tuttora nella cappella pontificia una novità, che troverebbe per questo stesso capo de' contraddittori (327). Oltracciò, o le otto voci si distribuiscono in due cori, onde cantino a cori spezzati, e questa sembrerebbe una servile pedanteria per la moderna invenzione di Adriano Willaert, che scrisse il primo i salmi vespertini a due, e tre cori spezzati (328). O le otto voci si considerano

(327) Paride Grassi cerimoniere pontificio nell' Itinerario MS. di Giulio II. sotto l'anno 1507. racconta, che, avendo cantato la messa nella cappella apostolica il sabbato in albis Mons. Francesco Sinibaldi vescovo assistente al soglio, e maestro della cappella, i cappellani cantori *cantarono a di lui onore un bellissimo Credo a sedici voci*. Queste parole oppongonsi diametralmente al rilievo, che si suppone aver fatto il Pierluigi di non comporre a otto voci, perchè nella cappella non vi erano composizioni a tante parti. Io rispetto la testimonianza del Grassi, ma faccio avvertiti i lettori, che egli non era cantore, onde può avere equivocato solennemente, credendo che la composizione fosse a sedici diverse parti, laddove gli esecutori fossero stati sedici di numero: lo che rendesi probabilissimo sul riflesso, che Leone X. fu il primo pontefice che accrebbe i cappellani cantori a trentasei partecipanti, mentre fino al 1480. erano ora sedici, ora diciotto. Sotto Alessandro VI., e Giulio II. furono, è vero, aggregati altri pochi, ma ammesso ancora che sotto Giulio II. fossero giunti al numero di venti o di venticinque, e più certamente non erano, poco *bellissimo*, per mia fè, venti o venticinque individui potevano far comparire un *Credo* a sedici parti diverse. Di più o questo Credo a sedici voci era l'unica composizione della cappella a tante parti, e riman vero, che una messa intera a otto voci sarebbe stata in cappella una novità, o ve ne aveva delle altre, e converrà dire, che nell'incendio suscitato nel nostro archivio dai soldati di Borbone tutte la composizioni a più di sei parti avessero la mala sorte di rimaner arse, mentre non se trova neppur una in tutt' i volumi che furono salvati, e che veggonsi tuttora nel nostro archivio scritti sotto Leone X., Giulio II., Alessandro VI., Sisto IV., Paolo II., ed anche sotto Pontefici anteriori, siccome rilevasi non solo per la forma delle lettere, e per le pessime miniature di occhi spiritati, dita lunghissime, ec. ma eziandio per la qualità delle *note*, de'*tempi*, e per la informe maniera di *contrappunto*. In conseguenza non essendovi più tali composizioni nella cappella fin dall'anno 1527. il produrre una messa a otto voci nel 1565. sarebbe stato innegabilmente una pericolosissima novità.

(328) Le istituzioni armoniche del R. M. Gioseffo Zarlino; Venezia app. Francesco Senese 1562. par. 3. cap. 66. pag. 268. *Accaderà alle volte di comporre alcuni salmi in una maniera, che si chiama* a coro spezzato, *i quali spesse volte si sogliono cantare in Vinegia nelli vesperi, et altre hore delle feste solenni, et sono ordinati, et divisi in due cori, ovver in tre... Et perchè cotali cori si pongono alquanto lontani l'un*

indifferentemente come parti di un sol coro, e si cade viemaggiormente nella confusione delle parole per l'intralciamento tanto più continuato delle fughe, e delle imitazioni nella moltiplicità di tante parti, siccome vedesi nel mottetto a trentasei voci dell'Okenehim (329); nelle intuonazioni, e desinenze degli otto toni ecclesiastici di Antonio Brumei (330) e nel mottetto *Nesciens mater virgo virum* di Giovanni Mouton (331). Dunque le voci fra tutte non oltrepassino il numero di sei, perchè tal numero è sanzionato dall'uso nelle più grandi messe della cappella: perchè con tal numero si può senza impoverimento dell'armonia immaginare anche di tratto in tratto un canto a cori spartiti: e perchè da tal numero di voci organizzando talvolta i due bassi in consonanza, si può senza togliere il garbo alle melodie delle parti acute, ottenere una

dall'altro, però avvertirà il compositore, che ogni coro sia consonante... Questo avvertimento non è da disprezzare, perciocchè è di grande commodo, et fu ritrovato dall'Eccellentissimo Adriano. Et benchè si rendi alquanto difficile, non si debbe però schivare la fatica, perciocchè è cosa molto lodevole et virtuosa, et tale difficolta si farà alquanto più facile, quando si averà esaminato le dotte compositioni di esso Adriano.

(329) *Antiquior Iodoco aliquanto fuit Okenheim et ipse Belga, qui ingenio omnes excelluisse dicitur. Quippe quem constat triginta sex vocibus garritum quemdam instituisse. Certe inventione et ingenii acrimonia admirabilis fuit.* Dodecachordi Henrici Loriti Glareani patricii claronensis apud Helvetios lib. 3. pag. 454.

(330) *Antonius Brumel dignus qui inter eximios symphonetas numeretur, magis tamen diligentia et arte valuit, quam naturae indulgentia.* Glareanus loc. cit. pag. 456. Li citati principii, e desinenze degli otto modi, o toni ecclesiastici furono impressi nell'op. intit. *Musices practicae Erotematum Libri II. autore M. Gregorio Fabro Luczensi, in Academia Tubigensi musices professore ordinario. Basileae per Henricum Petri, anno sal.* 1553. *mense Mart. Music. Pract.* lib. 1. pag. 168. et seqq.

(331) *Ioannes Mouton gallus, quem nos vidimus, raritatem quamdam habuit studio ac industria quaesitam, ut ab aliis, quos hactenus commemoravimus, differret, alioqui facili fluentem filo cantum edebat. Porro gravissimas missas composuit a Leone X. Pont. Max. approbatas. Sequentem autem* nesciens mater virgo virum peperit sine dolore Salvatorem saeculorum etc. *octo vocibus instituit, qui concentus multum mihi placet. Itaque praeter morem nostrum id nos fecisse fatemur, quod in hanc commentationem hujusmodi concentum adduxerimus, qui quaternum probamus. Quamquam communi omnium opinioni refragare non est admodum civile.* Glareanus loc. cit. pag. 464. et seqq.

robustissima armonia, ed anche maggiore nella quantità, di quella che posson produrre più parti acute.

4.° Quantunque i temi delle melodie si desumano dal canto gregoriano, non si toglie nel momento attuale l'idea detestata dei titoli profani delle messe, i quali ricordano le melodie delle canzoni, e de' balli. Dunque niun riguardo non s'abbia ai temi, che desumansi pure onde crederassi opportuno, e niun titolo non si affigga alla messa.

5.° Azzardare una sola messa nel momento presente di volontà risoluta, o per la continuazione, o per il bando della musica ecclesiastica, sarebbe ella imprudenza. Dunque si scrivano tre messe. Di tre una almeno è sperabile che possa riportare l'approvazione.

Dietro queste o simili riflessioni si accinge il Pierluigi all'opera, e pieno del suo entusiasmo scrive tre messe.

La prima tutta severa in tono di *Elami* con seconda e terza minore, per corrispondenza al modo, e tono *terzo* e *quarto* del canto gregoriano. Le voci sono due bassi, due tenori, un contralto, ed un soprano. Se io dovessi caratterizzar questa messa in pochi accenti, direi, che fu composta per eseguirsi presenti gli antichi padri dell'Eremo, onde non dissiparli dal perpetuo loro raccoglimento. La divota novità e posatezza del suo principio basta per avvertire anche una persona distratta, che si è in chiesa e che con timore e tremore debbe velarsi la faccia innanzi a sua divina Maestà (332).

(332) Godo sommamente di presentare a' miei lettori il seguente aneddoto che ne assicura de' veraci sentimenti di religiosa moralità pe' quali guidavasi il Pierluigi. Soppresse egli è vero per la ragion sopraddetta il titolo di questa sua prima messa; ma questa messa essendo stata trovata dopo la morte del Pierluigi fra le di lui carte originali aveva in fronte per titolo *Illumina oculos meos*, e con tal titolo stampolla nel lib. X. postumo delle messe del Pierluigi Andrea de Agnetis in Venezia l'anno 1600., siccome vedrassi a suo luogo. Eccone pertanto dal fatto accertati, che, a bene incominciare, dimandò Giovanni a Dio fonte perenne d'ogni maniera di lumi la necessaria sapienza: *illumina*, dovè sovente ripetere, *illumina*, *Domine*, *oculos meos*. Aprite, signore, gli occhi della mente al vostro servo, perchè vegga a vostra gloria, ad onore de' vostri sagri tempii, e ad edificazione de' vostri fedeli, ciò che teneste finora celato. Nascondeste, signore, la vostra armonica luce ai sapienti miei predecessori, degnatevi di rivelarla a me

La seconda messa è in Gsolreut con terza maggiore, e settima minore per corrispondenza precisa al modo o tono settimo del canto gregoriano. Questa seconda messa è manco severa della prima, ed alquanto più mossa avendovi alcune progressioni di figure semiminime di scala ne'controsoggetti. V'è in essa un non so che di toccante; anzi alcuna volta si esilara, e vivacetta fa mostra più di confidenza filiale che di servile timore. Le voci sono due bassi, un tenore, due contralti ed un soprano (333).

Tanto però la prima quanto questa seconda messa risanno troppo della scuola fiamminga. Vi sono de'bei tratti, veramente nobili, e magistrali. Le parole per lo più vi s'intendono, benchè non sempre, a motivo dello studio alcuna volta soverchiamente stretto di alcune fughe ed imitazioni. Anche i temi sono posati, gravi, e non comuni. Ma esaminando l'una e l'altra messa posatamente vi si vede ora lo stil di Jusquino, ora lo stile di Festa, ora è tutto Carprentrasso, ora è Mou-

piccolo ed ignorante. Dietro questa ripetuta orazione non fia maraviglia, se Dio in fine lo esaudì dall' eccelso soglio della sua gloria. Un simiglievole edificantissimo esempio rendesi la storia della musica ecclesiastica nella persona del santo Pontefice Gregorio il grande. Ordinò questo S. Pontefice, centonizzò, completò, e vestì della *nota romana* il nuovo *Graduale* per servigio della santa chiesa, e pose, direi quasi per titolo del suo libro, nel primo *introito* la sua umile orazione tratta dal salmo 24. *Ad te levavi animam meam, Deus meus in te confido ... Vias tuas, Domine, demonstra mihi, et semitas tuas edoce me*. Siccome vedesi anche al dì d'oggi nel primo introito detto de *tempore*, ossia nel primo introito dell' anno ecclesiastico, vale a dire della prima domenica del sagro avvento. L'abate Gerbert ricavò questa notizia dal famoso codice veronese del secolo X., e recolla nell' op. *De cantu et musica sacra* To. 2. pag. 2. *In codice Veronensi haec leguntur cum notis musicis, quibus frontem hujus operis* (To. 1. pag. 1.) *ornavimus. Sanctissimus namque Gregorius cum preces effunderet ad Dominum, ut musicum tonum ei desuper in carminibus dedisset, tunc descendit Spiritus Sanctus super eum in specie columbae, et illustravit corda ejus, et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: Ad te levavi, etc.*

(333) Questa seconda messa è tuttora inedita, o perchè non si trovò fra le carte del Pierluigi dopo la di lui morte, o perchè il de Argentis, che comprò gli originali di Giovanni, come dirassi a suo luogo, prevenuto dalla morte non giunse a farla imprimere: e così se salvossi dal primo naufragio, perì nel secondo. Conservasi però MS. nell' archivio della nostra cappella nel vol. segn. num. 22.

ton (334). Io vi riconosco un uomo, che posto a tortura, o sulle ardenti brace si distrugge, e lambicca, si consuma in se stesso. Vede la verità lon-

(334) Non posso qui ommettere alcune particolari notizie che riguardano i menzionati compositori. E dapprima quanto a Mouton mi riporto alla nota 331. Di Carpentrasso dirò che chiamavasi Elziario Genet, e volgarmente Carpentrasso, ed era cappellano cantore della cappella apostolica. Leone X. lo stimava, ed amava; creollo vescovo assistente al soglio pontificio, e maestro della cappella apostolica (V. la nota 370.); e poco dopo lo spedì per sommi affari in Avignone. Mentre il Genet cantore apparteneva al collegio dei cappellani cantori pontificii pose in musica le nove lamentazioni di Geremia profeta, che fecero la delizia di Leon X. Dopo la morte di esso Pontefice, e di Adriano VI. tornò Elziario sotto Clemente VII. in Roma, ed intervenne alla cappella fra i vescovi assistenti al soglio pontificio. Li cantori si fecero un pregio nella settimana santa di cantare le di lui lamentazioni: ma egli avendo con l'età guadagnato non poco nell'arte musica ne fu poco soddisfatto, ed incolpando per sua giustificazione (mi si permetta di così dire) alcuni enti immaginarii, che avevanle guaste nei libri della cappella, emendolle in più luoghi, e vi aggiunse un' altra orazione di Geremia, ed un' altra prima lamentazione per la feria sesta: fecele quindi tutte di nuovo copiare in pergamena con lusso di belle miniature, e dedicolle a Clemente VII. Questo volume è segnato nell' archivio della cappella num. 123. con il seguente titolo ed epigramma a grandi caratteri d'oro. *Ad sanctissimum, maximumque Pontificem Clementem septimum Elziarii Geneti nomine, vulgo nuncupati Carpentras cappellae pontificiae olim magistri*

EPIGRAMMA

Quae fuerant olim decimi pergrata Leonis
Lamenta atque tuis auribus alme parens
Corrupta haec vester vix agnoscebat alumnus
Carpentras, qui operis musicus author erat.
Quocirca illa suis non solum cantibus idem
Restituit, multo sed meliora dedit.
An meliora autem dederit subitura veretur
Iudicium docti pagina Pontificis.
Qualecumque tamen donum pater alme serena
Fronte cape, et famuli sis memor usque tui.

Rimarrebbe a dire alcuna cosa di Costanzo Festa, e di Jusquin del Prato, de' quali quantunque siasi parlato già in più note, tuttavia non posso dispensarmi dal riportare l'elogio che ne tesse Teofilo Folengo sotto il finto nome di *Merlino Coccajo* poeta manto-

tana, le corre dietro, e quando spera di averla raggiunta, non trovasi nelle mani che ombre vane. Si solleva, e ricade: si tiene, ma vacilla; ed intanto senza avvedersene ritrae sulla carta il quadro della sua pugna.

vano nel poema maccaronico che scrisse dal 1515. al 1526. (V. Tiraboschi letterat. ital. To. 7. par. 3. pag. 302.) *Merlini Coccaji Maccaronicae* lib. 25. *Prophetia*.

O ventura bonis felicia saecla diebus,
Florida monstrabit cum musica sacra Leonis
Sub spe Pontificis quantum sit grata tonanti.
Nascere phoebei decus o Iosquine senatus
Nascere, qui primos in hac arte merebis honores.
O felix Bido, Carpentras, silvaque, Broier,
Vosque leoninae cantorum squadra capellae,
Iosquini quoniam cantus frisolabitis illos,
Quos Deus auscultans coelum monstrabit apertum.
Missa super voces Mussorum, lassaque far mi,
Missa super sextum, fortunam, *Missaque* musque.
Missaque de Domina, sine nomine, duxque Ferarae
Partibus in senis cantabitur illa Beata
Huc me sydereo, se congè, *praeter et illud*
Compositam Miserere, *duca rogitante Ferarae.*
Nascere phoebeae laus ergo prima cohortis
O Iosquine Deo gratissime, nascere mundo
Compositure diu, quem clamet musica patrem,
Magnus adorabit tua tunc vestigia Brumel,
Iannus Motonus, Petrus de Robore, Festa
Costans, Iosquinus, qui saepe putabitur esse.

Per intelligenza e dichiarazione de' citati versi debbesi avvertire, che la lode data a Costanzo Festa di essere talvolta nelle sue produzioni creduto Jusquino è onninamente falsa. Jusquino era tenuto per il primo compositore dal risorgimento della musica, e si sostenne in questo credito finattantochè il Pierluigi lo balzò dal trono, ed ei per rossore si gittò in quello stesso pozzo ove Ruggero sommerse un dì lo scudo di Atlante. (Ariosto Can. 22. Ott. 91.) Costanzo Festa godevasi la fama di eccellentissimo musico, e riscuoterà talvolta plausi sommi al pari di Jusquino non però nella stessa maniera fervida, capricciosa, avviluppata di musica; ei si distingueva in un genere posato, grave, chiaro, che somministrò al Pierluigi i semi di quel fuoco creatore onde l' arte musica divenne animata. Quanto alle composizioni in detti versi celebrate, tutte appartengono a Jusquin del Prato, e sono

Giovanni, con queste due messe la causa della musica ecclesiastica non si vince. E tu dietro tanta fama acquistata con tanti travagli diverrai quel misero naviglio compianto già dall' Alighieri (Paradiso can. 13.)

E legno vidi già dritto, e veloce
Correr lo mar, per tutto suo cammino,
Perire al fine all' entrar della foce.

Conobbe il Pierluigi queste verità, poichè le conosce chi gli è tanto da lungi: e richiamati alla sua creatrice fantasia quanti più potè pensieri musicali di maestà, e vivacità, di naturalezza e sublimità, di semplicità ed artifizi ne fè un impasto tutto affatto nuovo e mirabile. Così pien d' entusiasmo e direi, senza tema d' errore, fuori di se, e divenuto

num. 10. messe intitolate: super voces mussorum, ossia *sopra la scala*, o l' *Homme armee super voces musicales*: Lassaque far mi, ossia *lasse faire a moy*. Super sextum. ossia *l' homme armee super sextum tonum*. Fortunam, ossia *ad fortunam*, o *fortuna desperata*. Musque, ossia *una musque de Buschaia*. De Domina, ossia *de beata Virgine*. Sine nomine. Dux Ferarae, ossia *hercules dux Ferrariae*, o *Re, ut, re, ut, re, fa, mi, re*. Huc me sydereo. Se congè, ossia la partenza: finalmente il *Miserere* composto ad istanza del lodato Duca Ercole di Ferrara, quando Jusquino, lasciato il servigio di Ludovico XII. passò a quella corte. E devesi avvertire, che il Folengo encomiò solo le opere di Jusquino, perchè esse soltanto erano riputate belle di quella stagione, ed a questo proposito cade in acconcio ciò che racconta Zarlino (*Istit Arm. par. 4. cap. 36. pag. 346.*) essere avvenuto nella corte della duchessa di Urbino: *che cantandosi in presentia della nominata signora un mottetto, non piacque, nè fu riputato nel numero de' buoni, fino a tanto che non si seppe che la composizione era di Josquino*. E poco appresso: *molte fiate ho udito dire dall' eccellentissimo Adriano Willaert, che cantandosi in Roma nella cappella del Pontefice quasi ogni festa di nostra donna quel mottetto a sei voci, verbum bonum et suave, sotto il nome di Jusquino, era tenuto per una delle belle composizioni, che a que' tempi si cantasse: essendo lui venuto di Fiandra in Italia al tempo di Leone X. vide, ch' era intitolato a Josquino, et dicendo lui, ch' era il suo, com' era veramente, coloro mai più lo volsero cantare*. Li compositori in fine che quivi si nominano con lode, sono Jusquin del Prato: Bidone: Elziario Genet, detto Carpentrasso: Andrea de Silva: Broier: Antonio Brumel: Giovanni Mouton: Pietro de la Rue, detto anche *Pierazzon della Ruellien*: Costanzo Festa: e cumulativamente i cappellani cantori apostolici al servigio di Leone X.

un altr' uomo, dà di mano alla penna, e scrive la terza messa in Gsol-reut, precisamente sulle tracce dell' ottavo modo o tono ecclesiastico con due bassi, due tenori, un contralto, ed un soprano. (335) Pianta su i cenni grandiosi di Costanzo Festa, ed analogamente a' suoi improperii, ed alle altre sue più famigerate produzioni, melodie sode, sostenute, efficaci, ed insieme semplici e chiare: aggiugne loro una forza di armonie vivacissime e sempre varie che mantiene costantemente fino all' ultimo periodo. Le raggira in più fogge; le acconcia con diversi abbigliamenti: or le nasconde, or le riproduce: e sempre crescendo s' inalza quasi un altro Dante nel canto trigesimoterzo dell' Inferno (336). Talvolta disunisce le parti in due cori: e le richiama quindi all' unità. Ma la disunione stessa e sempre varia nella scelta delle voci. V' ha cori spezzati di tre, v' ha cori spezzati di quattro, v' ha cori di cinque voci: e nella riunione che segue, non sembran sei, non otto, non dieci parti, ma mille, tanta è la forza della robusta unione delle armonie. Li *Kyrie* sono devoti: il *Gloria* vivace: il *Credo* maestoso: il *Sanctus* angelico: l' *Agnus* supplichevole. In una parola fornisce una messa sempre eguale, sempre nobile, sempre viva, sempre ragionata, sempre sentimentale, e che sempre cresce, e s' inalza: le cui parole non possono non udirsi: le cui melodie riconcentrano alla devozione: le cui armonie toccanno il cuore; diletta e non distrae; pasce, e non solletica: è bella delle bellezze del santuario.

Compito il lavoro, fecelo noto Giovanni al card. Borromeo, e questi comuniconne la notizia al card. Vitellozzi.

Per ordine del card. Vitellozzi il sabato in *albis* 28. di Aprile 1565. si recarono tutti i cappellani cantori apostolici nel palazzo del lodato

(335) Le notizie storiche di questa terza messa del Pierluigi formando parte del capitolo X. quivi si possono vedere.

(336) Cento sono i canti della commedia di Dante, e sopra tutti si leva il canto 33. dell' *inferno*. Ottantacinque sono le messe composta dal Pierluigi, e sopra tutte si leva la messa di cui ragioniamo. Dante talvolta si è accostato al canto ridetto, l' ha per alcun tratto raggiunto. Il Pierluigi ha avvicinato, ed ha anche raggiunto talvolta la sublimità di questa messa, non mai però l' ha interamente pareggiata.

Emin., ove trovarono anche il card. Borromeo, e gli altri sei cardinali della menzionata congregazione. Vi fù eziandio il Pierluigi, il quale distribuì ai cantori le parti respettive: e furono cantate le tre sopraindicate messe. Eccone la relazione del segretario del collegio Cristofano de Hoje nel diario MS. del 1565. *Die Sabati. 28. Aprilis 1565: Ad istantiam Rev.mi Cardinalis Vitellotii fuimus congregati in domo ejusdem Rev.mi ad decantandas aliquot missas, et probandum, si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet.*

Gradì molto la rispettabilissima udienza le tre messe. Gli elogi però maggiori ed incessanti si resero alla terza, la quale fu estremamente commendata, e fè colla sua totale novità sbalordire i medesimi esecutori. Gli Eminentissimi si rallegrarono sommamente con l'autore, raccomandandogli di continuare a scrivere in quello stile, e di comunicarlo a'suoi allievi: conchiusero quindi, rivolti ai cappellani cantori apostolici, che la musica ecclesiastica non avrebbe patito mutazione; ma che fosse loro cura di cantar sempre composizioni degne del santuario, siccom'erano le tre messe udite. (337)

(337) La fama con le cento sue bocche divolgò per tutto l'orbe cattolico l'esito felice degli studi di Giovanni Pierluigi, ed il fausto incontro delle tre messe approvate dagli otto cardinali destinati in Roma all'esecuzione dei decreti del concilio tridentino: onde la musica ecclesiastica poteva per le mani di valenti maestri su gli esempi delle produzioni prenestine essere casta e divota nelle sue melodie, e rendere alle orecchie degli uditori le parole ed il senso di ciò che si canti. Per quanto io mi sappia, di tanti sinodi provinciali celebrati in quell'epoca, giusta l'ordinazione del concilio tridentino neppur uno vietò interamente la musica figurata, tutti sibbene tornarono a ripetere e ad inculcare con fermezza maggiore, che le melodie fossero sane, e si udissero spiccatamente le parole, siccome era noto potersi ottenere per l'esempio delle messe del Pierluigi. Così

Il concilio provinciale di Cambrai (*cameracense*) dell'anno 1565. tit. 6. cap. 4. disse: *Organorum usum in missis sic servari statuit sancta synodus, uti a concilio tridentino mandatum est, id est, ne modulatione lascivas cantiones imitentur. Caeterum quae in choro cani debent ad instructionem, ea canantur voce, ut intelligantur mente.* To. 7. Concilior. Germ. pag. 103.

Il sinodo di Costanza del 1567. ripetè le suddette precise parole del concilio di Cambrai To. 7. Concil. Germ. pag. 488.

Il collegio senza ulteriori indagini tosto diede ordine al più volte menzionato scrittore Giovanni Parvi di trascrivere queste tre messe per servigio della cappella. Si accinse quegli incontanente al lavoro; e per distinzione del felice incontro, superiore alla espettazione, della terza messa, adoperò in essa stampigle di caratteri maggiori, mentre scrisse le altre due co'suoi caratteri ordinarii, e per assegnare l'epoca del suo

Il sinodo di Augusta, o Auxbourg similmente del 1567. ordinò: *in cantandis divinis officiis et precipue missis, sic habeat se chorus, ut non tantum aures voluptatem, sed et mentes utilitatem capere possint. Ea vero quae ad doctrinam et eruditionem fidelium pertinent, ut symbolum . . . ita canantur, ut praesentes singula verba intelligere possint. Organorum usus multis in locis est immodicus, atque corrigendus, ne sacras preces, et audientium pietatem impediat lasciva modulatio, neve musica intempestiva, quae neque simplex, neque gravis videatur, turpes vel profanas cantiones referens, effeminatos potius demulceat, quam pios animos pascat. Nec decet sacros hymnos, ut sunt: Gloria in excelsis, Praefatio, Sanctus, Agnus, abrumpi, vel aliis canticis aut modulationibus impediri, quominus integre exaudiantur*. To. 7. Concil. Germ. pag. 164.

Il sinodo di Namur (*Namurcense*) dell' anno 1570. al tit. 8. cap. 8. To. 15. Concilior. ed. Labb. pag. 636. Guglielmo Lindano vescovo di Ruremonda nell'*Orazione Sinodica* del rid. anno 1570. To. 15. concil. ed. Labb. pag. 647. Il concilio di Malines (*Mechliniense*) similmente dell'anno 1570. al cap. 7. To. 15. Concilior. ed. Labb. pag. 797. tutti tre si espressero della stessa maniera.

Il sinodo provinciale di Besanzone (*Bisuntina*) dell' anno 1571. (To. 8. Concilior. Germ. pag. 201.); ed il concilio di Rheims dell'anno 1583. (To. 15. Concilior. ed. Labb. pag. 887.) emanarono simiglievoli ordinazioni. Io tacerò di tutti gli altri: non posso però ommettere il primo sinodo provinciale celebrato in Milano l'anno stesso 1565. prima della morte di Pio IV. dal santo card. Carlo Borromeo arcivescovo di Milano, e legato *a latere* per tutta l'Italia: ecco come quivi parlò il santo vescovo nel mese di settembre, avendo ancora alle orecchie le tre messe del Pierluigi cantate privatamente nel palazzo del card. Vitellozzi li 28. aprile 1565., e precisamente la terza messa, eseguita solennemente nella cappella apostolica pontificando egli madesimo alla presenza del Papa la mattina dei 19. giugno 1565. *in divinis officiis, aut omnino in ecclesiis nec profana cantica, sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae, quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur. Cantus, et soni graves sint, pii, ac distincti, et domui Dei, ac divinis laudis accomodati: ut simul et verba intelligantur, et ad pietatem auditores excitentur*. Const. et decr. condita in provinc. Syn. mediol. sub Illust. et Rev. D. D. Carolo Borrhomaeo S. R. E. tit. S. Praxedis, presbyt. card. et s. sedis apost. per universam Italiam legato de latere archiep. med. Brixiae ap. Bozolam 1579.

lavoro notò in un *Q* della seconda messa alle parole *Qui cum Patre* l'anno 1565. Il volume ove furon legate insieme queste tre messe è segnato nel nostro archivio n.° 22. Le messe, siccome è detto, non hanno titolo veruno; e si legge solo alla prima pagina: *Ioannis Petri Aloysii Praenestini.*

Intanto il sommo Pontefice Pio IV. avendo risaputo dal card. Carlo Borromeo suo nipote come Giovanni Pierluigi cantore pensionato della cappella apostolica, ed attual maestro della basilica liberiana (detta *S. Maria Maggiore*) aveva con le nuove tre messe pienamente soddisfatto ai desiderii de' cardinali della congregazione sopra l'esecuzion del concilio tridentino; ond' erasi dai medesimi risoluto di lasciare nella cappella apostolica, e nelle chiese tutta quella musica ecclesiastica e composta e da comporsi che si fosse potuta modellare sopra i prototipi del Pierluigi: ed avendo insieme udito la superiorità immensa della terza messa, la quale oltrepassava ogni credere, e che nel suo genere poteva aversi per una produzione superiore all' umano talento, e veramente inspirata, erasi acceso di una vivissima brama di ascoltare questa celebrata composizione dell' autore, siccome egli il chiamava, *degli improperii.* Una fortunata combinazione fè che la gradisse in udendola anche viemaggiormente.

Si tenne la mattina dei 19. di Giugno 1565. il Martedì innanzi la festa del corpo del Signore una solennissima straordinaria cappella per le generose spontanee offerte umiliate a Pio IV. dagli ambasciadori della nazione svizzera cattolica, onde brillava di contento la corte romana. (338) Intervenne il Sommo Pontefice alla messa solenne di ringrazia-

(338) Nel Diario MS. di Cristofano de Hoyeda del 1565. si legge: *die martis 19. Iunii. Reverendissimus Borromeus celebravit missam de Spiritu Sancto in capella Sixti, praesente Pontifice, propter conjunctionem et confederationem Helvetiorum cum Sanctissimo D. N.* Il Raynaldo nella continuazione al Baronio sotto l'anno 1565. §. 9. così si esprime al nostro proposito: *die septima Iunii Pontifex militare foedus cum Helvetiis catholicis percussit, ut ex ea gente fortissima, bellicisque artibus, et laboribus exercitatissima copias contraheret, de quo foedere sancito actas numini grates referunt acta consistorialia* (sign. num. 134. pag. 405.) *Romae apud s. Petrum die octava Iunii 1565. fuit consistorium, in quo fuit initum foedus inter Pontificem et quinque pagos catho-*

mento al Signore Iddio, che cantò il santo cardinale Carlo Borromeo: ed in quella mattina 19. di Giugno 1565. fu eseguita la prima volta nella

licos Helvetiorum, et decretum fuit, quod celebraretur missa de spiritu sancto. Trattandosi di un giorno per la musica ecclesiastica assai memorabile, credo pregio dell' opera di mostrare con le vere e precise parole degli atti concistoriali abbreviate di troppo dal Raynaldo, quanto viva fosse l' allegrezza della curia romana per la ridetta confederazione; ed in conseguenza quanto fossero gli animi disposti la mattina dei 19. di Giugno alle dolci impressioni della nuova musica del Pierluigi. *Romae. In palatio apostolico apud s. Petrum die* 8. *Iunii* 1565. *fuit consistorium ad divi Petri, cujus initium fuit gratulatio Helvetiis oratoribus. Nam summus Pontifex dixit, quinque Helvetiorum pagos, qui catholicam fidem colunt, oratores misisse, qui se paratos esse dicerent societatem inire, atque arma capere pro religione, proque hujus sanctae sedis tutela, et obsequio adversus quoscumque summus Pontifex imperasset. Quo nuntio accepto, magna fuit in senatu laetitia, maxima vero summi Pontificis. Nationem tam bellicosam, tantaque armorum gloria florentem, cujus amicitiam et societatem caeteri principes non levi pretio mercari consueverunt, nunc nullis blanditiis illectam, nullis ante solutis stipendiis, nullis pensionibus pactis, sola benemerendi voluntate, et in hanc sedem studio, suas copias ultro polliceri, id vero divinum beneficium ab hominibus judicandum. Ad haec summus Pontifex et pristina illorum in hanc sedem merita, fidemque commemoravit, cum Iulii secundi, et Leonis, tum aliorum Pontificum, et nuper Pauli quarti temporibus, a quibus pretectores, et defensores ecclesiae libertatis appellari meminerat, quos illi titulos valde honorificos, magnaeque sibi gloriae ducant; et praesentem eorum voluntatem summis laudibus extulit, cum eos, et adversus turcas, et adversus haereticos, denique adversus omnes hujus sanctae sedis hostes fortiter pugnaturos affirmavit, et quoties opus fuerit intra decem dierum spatium peditum duodecim millia ad Pontificem missuros: et quod non leve egregiae eorum voluntatis judicium sit, cum rege christianissimo societatem iniisse, ea conditione, ut concilium servetur, utque res dignas christianissimo rege faciat. Virtutem praeterea gentis ad coelum extulit, ut quae sola ferè inaudita atque incredibilia facinora patravit, quemadmodum ex historiis patet, itaque ipsorum amicitiam plurimi faciendam, praesertim, cum ibi minimum praesidii sit, unde plurimum sperare oportebat. Se contra promissorum opem illis, et auxilium suum, in omnibusque eorum necessitatibus, praesto futurum, quod, et absque promissione facturus esset, neque enim Helvetiis periculum praeter quam ab haereticis imminere, a quibus eos summus Pontifex ex officio defendere cogeretur. Itaque si patribus videretur, se societatem cum Helvetiis solemnibus verbis conceptis contracturum, ac sancti spiritus missa celebrata, publicaque laetitia indicta publicaturum.... Cardinales pleraque de Helvetiorum virtute praefati, deque eorum non modo recentibus, sed etiam veteribus in hanc sedem meritis cum Leonem III. et Leo-*

cappella di Sisto al Vaticano la terza messa del Pierluigi, che riportò i comuni ed individuali suffragii. É fama, giusta la relazione di alcune memorie a penna, che Pio IV. dicesse: queste dovettero essere le armonie del cantico nuovo che Giovanni l'apostolo udì cantare nella Gerusalemme trionfante, delle quali un altro Giovanni ci dà un saggio nella Gerusalemme viatrice. Si vuole che il card. Francesco Pisani decano del sagro collegio preso da un cotal entusiasmo adattasse alla circostanza i versi di Dante nel canto X. del *Paradiso*, esclamando:

Render è questo voce a voce in tempra,
Ed in dolcezza, ch' esser non può nota,
Se non colà dove 'l gioir s' insempra. (339)

Cui tosto pretendesi, che soggiungesse il card. Antonio Sorbelloni cugino germano del Papa:

Risponda dunque: Oh! fortunata sorte!
Risponda alla divina cantilena,
Da tutte parti la beata Corte,
Sì ch' ogni vista ne sia più serena. (340)

nem IV., et Ioannem VIII. in suam sedem restituerunt. Omnes uno ore summi Pontificis diligentiam in afflictae reipublicae salute procuranda laudaverunt, societatem et utilem et huic sedi honorificam probarunt.

(339) Li versi di Dante nel canto 10. del Paradiso sono i seguenti.

Indi come orologio, che ne chiami
Nell' ora, che la sposa di Dio surge
A mattinar lo sposo, perchè l' ami:
Che l' una parte, e l' altra tira ed urge,
Tintin sonando con sì dolce nota,
Che 'l ben disposto spirto d' amor turge:
Così vid' io la gloriosa ruota
Muoversi, e render voce a voce in tempra
Ed in dolcezza, ch' esser non può nota,
Se non colà, dove 'l gioir s' insempra.

(340) Li versi di Dante nel canto 32. del Paradiso sono i seguenti.

E quell' amor, che primo lì discese,
Cantando Ave Maria grazia plena,
Dinanzi a lei le sue ale distese.

Checchessia di cotai racconti, certo è, che il Sommo Pontefice, il sagro collegio, la numerosa prelatura, e quanti ebbero la fortuna di essere ammessi in quella mattina nella cappella di Sisto tutti ad una voce resero alla nuova messa del Pierluigi il giusto tributo d'immense lodi, che le han poi continuato fino al dì d'oggi, e le continueranno a rendere tutte le età successive.

Capitolo IX.

Si reca un bel testo di Lodovico Cresollio contenente la testimonianza del Pierluigi medesimo a dimostrare viemaggiormente la verità di quanto è stato narrato nel cap. precedente. Si esaminano alcune espressioni incidenti del lodato Cresollio: Il Pont. Pio IV. crea in premio del singolar valore del Pierluigi il posto di compositore della cappella apostolica, e glie lo conferisce. A schiarimento de' dubbii dell' autor del giornale de' letterati stampato in Roma il 1753. si dimostra, che Giovanni non potè essere eletto maestro della cappella ridetta a motivo che cotal' incarico succedendo a quello di primicerio della scuola de' cantori importa alcuna cosa di più, che non è il solo merito di compositore di musica.

Per quanto io mi sia certo, che non possa dubbio veruno nascere nella mente de' lettori circa le cose esposte nel capitolo precedente, troppo essendo efficaci i pochi ma chiari monumenti da me recati ad autenticare la narrazione: tuttavia mi reputo assai fortunato, potendo citare in ultimo luogo la testimonianza stessa del Pierluigi, che contò tale aneddotto ad un padre della compagnia di Gesù amico del P. Cresollio, il quale si fece un dovere nel Mistagogo (341) di comunicare alla storia

Rispose alla divina cantilena,
Da tutte parti la beata corte,
Sì ch' ogni vista sen' fè più serena.

(341) Ludovici Cresollii Armorici e Soc. Ie. Mystagogus, Lutetiae Parisiorum sumptibus Sebastiani Cramoisy 1629. lib. 3. sectio 4. pag. 627. litt. B.

della musica ecclesiastica siffatta notizia. *Rem narravit ipse praenestinus cuidam e patribus nostrae societatis, a quo ego accepi.* Così il Cresollio. E che cosa mai raccontò il Pierluigi? Affermò essere stata trattata la causa della musica ecclesiastica sotto il Pont. Pio IV. *In easdem cogitationes* (SS. Athanasii et Augustini tollendi musicam e sacris templis) *inciderat Pius IV. ecclesiae Pontifex gravissimus.* Riferì aver lui composto non una, ma più messe, per le quali si potessero intendere le parole, quantunque vestite di armonia. *Ioannes Praenestinus prompte missas ea temperatione composuit, ut retineretur symphonia, et verba omnia plane et liquido intelligerentur.* Attestò che il Pontefice Pio IV. udì cantar queste messe: *illas vero cum Pontifex audivisset*; e disse in fine, che per esse la musica ecclesiastica si sostenne. *Cum videret (Pontifex) utilitatem, quae percipi potest a divinis rebus quae cantantur intellectis, cum suavitate posse conjungi, voluntatem illam abjecit, et putavit non tam esse de musica tollenda cogitandum, quam de adhibenda moderatione.* Questa è la sostanza di ciò che riferì il Pierluigi, e consuona perfettamente alla narrazione del capitolo precedente.

Non è però questo solo che racconta il Cresollio aver detto Giovanni Pierluigi: interpone alle riferite parole alcune espressioni, le quali, siccome io diviso, o egli le aggiunse di per se, o gli furon contate, da chi alla foggia comune, credendo di abbellire il racconto, lo traveste, e sfigura. E primieramente afferma, che il Papa aveva notato nella musica un affollamento di diminuzioni delicate e di adornamenti leggieri, pe'quali niun frutto venivane alla pietà de' fedeli. *Qui cum etiam temporibus suis animadvertisset in aedium sacrarum cantu atque symphonia nihil prope aliud esse, nisi quasdam minuritiones delicatas, et frequentamenta inania verborum, e quibus fructus ad pietatem nullus colligeretur.* Questo peraltro, siccome è stato veduto nel cap. II. di questa sezione, non formava il vero carattere della musica di que' dì: e molto manco siffatti delicati gorgheggi e leggiere diminuzioni non si udivano nè nella pontificia cappella, nè nelle chiese di Roma: e se nei canti di corte erano alquanto in uso, non per questo ardivano giammai i cantori di farne pompa massime nelle cattedrali respettive delle chiese

oltra monti. Ond'è che nè il Papa, nè il concilio tridentino, nè i cardinali destinati alla esecuzione di esso concilio mai non si lagnarono di siffatto abuso.

In secondo luogo aggiugne il Cresollio, che il Papa aveva stabilito di proporre la discussione della causa della musica ecclesiastica ai padri del concilio tridentino. *Tridenti in concilio orbis terrae proponere constituerat de musica e sacris templis ejicienda.* Se per queste parole avesse mai il Cresollio avuto intenzione di significare che o la causa della musica ecclesiastica non si fosse trattata nel concilio tridentino, o che il Pierluigi si fosse interessato in questa discussione presso il Papa a prevenire la sentenza di esso concilio, egli errerebbe a partito: perciocchè abbiam dimostrato nel cap. 7. che i padri tridentini disaminarono per ben due volte nelle sessioni 22., e 24. siffatta causa esclusivamente dal Pierluigi; e per le cose dette nel precedente cap. 8. è fuori di dubbio, che non dal concilio, non dal Papa, ma terminato il concilio, d'ordine de'cardinali destinati alla esecuzione dei decreti circa la riforma emanati da esso tridentino concilio, fu il Pierluigi richiesto di comporre alcune messe di stile veramente ecclesiastico, degne del luogo dell'orazione. E ripetasi pure, essendo stato questo lo scoglio ove tanti hanno urtato. Quando il tridentino concilio applicossi alla musica ecclesiastica sia nella 22., sia nella 24. sessione non v'ebbe luogo affatto il Pierluigi: e solo per consiglio dei cardinali destinati alla esecuzione del Tridentino, mentre si ricercò da essi, se la musica della cappella apostolica contenesse disgraziatamente le brutture detestate già da que'padri, allora si fu che il Pierluigi ebbe l'incarico di scrivere le messe, per le quali fu salva la música ecclesiastica. In una parola il non aver distinto fra il concilio, il Papa, e la congregazione degli otto cardinali destinati dal Papa alla esecuzione di esso concilio ha fatto cadere tanti scrittori nel miserabile equivoco, che il Pierluigi sostenesse la causa della musica ecclesiastica presso il concilio tridentino, o presso il Papa, laddov'egli la patrociniò soltanto presso i cardinali della congregazione sopra l'esecuzione di esso tridentinò concilio.

Continua il Cresollio dicendo che il Papa aveva già esternato il concepito disegno di sbandire la musica co'cardinali e con altri prelati di

senno: *Jamque de negotio in sermone familiari cum purpuratis patribus et aliis illustribus hierarchis egerat*. Mi perdoni il Cresollio, se io son d'avviso, che nè egli, nè verun altro al mondo potrà vantarsi di risapere ciò che il Papa consulta col suo senato, e molto meno se fa a taluno l'onore di richiedergli il suo divisamento. Solo gli effetti, per li risultati che appariscono, possono indicare i soggetti della consulta. Quando però nulla non apparisce, nulla non si debbe sapere e nulla non si sa.

Afferma da ultimo il Cresollio, che dietro a questa confidenza fatta dal Papa alle lodate persone, riseppe il Pierluigi maestro della cappella pontificia l'imminente periglio che sovrastava alla musica, onde si accinse sollecitamente a sostenerne la causa: *Quod ejus consilium cum Joannes praenestinus rescivisset, qui choro summi Pontificis, et musicae praeerat, ut ingenio fuit artificioque nobilis, prompte missas ea temperatione composuit, etc.* Per quel che spetta alla maniera, onde il Pierluigi riseppe i consigli del Papa è stato antecedentemente risposto: che poi il Pierluigi di quella stagione fosse maestro della cappella pontificia, è onninamente falso; perciocchè nè allora, nè mai non fu il Pierluigi maestro della nostra apostolica cappella. Fu, è vero, cappellano cantore, sotto Giulio III; ma Paolo IV. ne lo licenziò, assegnandogli una tenue pensione, siccome abbiamo veduto nei cap. 9. e 10. della prima Sezione. Al tempo di cui si ragiona, era egli maestro della basilica liberiana: ed a momenti si riferirà, quando Pio IV. lo distinse col titolo di compositore della cappella apostolica.

Ma ben m'avveggo d'essermi trattenuto soverchiamente in queste leggiere inavvedutezze del Cresollio, cui per altro rendo nuove grazie per la testimonianza recata. Passiamo a vedere la giusta ricompensa, con cui il Pontefice Pio IV. rimeritò il valore e le fatiche del Pierluigi.

La mattina dei 19. di Giugno 1595. fu cantata nella cappella di Sisto alla presenza di Pio IV. e di tutta la corte, la terza famosa messa del Pierluigi, siccome è stato veduto nel cap. precedente. Il plauso generale che le fu tributato, fece tosto risolvere il Pontefice a preparare all'autor della medesima una ricompensa, che lo legasse più strettamente a profitto della sua cappella apostolica. Due motivi però fortis-

simi, a mio credere, ritardarono alcun poco la determinazione di Pio IV. Il primo dovettero essere le gravi cure, ond' era penetrato per la vicinanza della spaventevole flotta di Solimano II. comandata dai feroci Mustafà parente di Solimano; Piali bassà; Cassano re d' Algeri; e Dragut vice-sultano di Tripoli, i quali assediavano l' isola di Malta (342), e facean temere prossima l' invasione della Sicilia, onde tutta Italia gemeva di affannosissime angoscie (343). L' altro motivo riguardava la cap-

(342) *Memorie Istoriche de' Monarchi Ottomani* di Giovanni Sagredo; Ven. pres. Combi et la Noù, 1677. lib. 6. anno 1565. pag. 481. seg.

(343) Gradisca il lettore di conoscere per gli atti concistoriali le cure di Pio IV. a pro dell' isola di Malta, i sussidii in danari (quantunque ciò si neghi dai nemici della santa romana sede), ed i soldati, che le inviò (non procrastinando a bella posta, ma tostochè gli furon richiesti), ed il gravissimo costernamento da cui fu compreso, finattanto che non udì le nuove della liberazione dell' isola.

Romae in palatio apostol. apud S. Petrum. Die 8. Junii 1565. fuit consistorium ad divi Petri . . . Summus Pontifex dixit . . . turcarum classem ad Melitam insulam castrum sancti Helmi, in quo hierosolymitani equites habitant, aggredi cogitasse. Equites intrepido animo esse, fortiterque praeliari; auxilium tamen acriter flagitavisse: Se eis decem aureorum millia misisse, quibus delectum haberent, eos tamen delectum non habuisse, pecuniis fortasse in alios usus necessarios erogatis. Se milites ideo non misisse, quod in alienam ditionem praesidia quemquam mittere non rogatum indecens videbatur: cum ea cura magis ad regem catholicum pertineret, et quod insulam religioni Carolus ejus pater donavisset, et ob Siciliae opportunitatem. Nunc vero milites postulantibus se sub Pompeo Columna sexcentos pedites mittere statuisse; nec quidquam quod ad illius insulae defensionem pertineat omissurum . . . . Cardinales de auxiliis quae ad Melitam mittebantur gratias egerunt, etc.

Romae in palatio apostolico apud S. Petrum die 26. Junii 1565. fuit consistorium ad divi Marci . . . Summus Pontifex magnis ostendit se sollicitudinibus angi, neque plane somnum capere posse, cum videret undique nobis ab hostibus insidias tendi, praesertim in Corsica, et Melita, quae insulae in Italia esse dici possint. De Melita bonos nuncios adferri, sed qui non omnino animum cura liberent. Nostros enim milites licet fortiter ac prospere se defendant, auxilium tamen petere; et nisi mature subveniatur, valde timendum esse principum cunctatione et mora, res in discrimen adductas, quae profecto in tuto essent, si in tempore subventum fuisset. Nunc in Dei manu esse omnia: ac licere nobis hinc quidem sperare, non tamen omnino securo animo esse. Sibi factorum suorum conscientiam solatium adferre, cum cogitaret, se quae potuisset, omnia praestitisse, quae ad illius insulae tutelam ac praesidium per-

pella stessa pontificia, la quale per il sistema di que' tempi di non concedere la giubilazione se non ad un solo individuo per ciascuna delle quattro parti (344) e per le varie aggregazioni di persone che non aven-

tinerent; idque se perpetuo facturum pollicebatur. Se a magistro equitum hierosolymitanorum litteras accepisse datas ante diem XIII. Kal. Quintiles (li 19. di Giugno) *bonae spei plenas, sed auxilium flagitantes, id se propere misisse; sed ne ad insulam appelleret, tempestatibus impeditum: nunc mittere denuo, ac Deum orare, uti prospere pervenirent, etc.*

Così similmente si espresse, e così continuò ad attestare di operare il Pont. Pio IV. nei seguenti concistori fino al dì 17. Settembre, in cui: *summus Pontifex meliori loco res esse dixit, quam antea sperabamus: Melita enim res optime gestas nunciari ope, diligentia, opera catholici regis, et ministrorum ejus, ac magistri hierosolymitanorum equitum virtute, etc. etc.*

(344) Finattantochè nella cappella apostolica si cantò il solo canto gregoriano o semplicemente melodico, o anche rivestito delle consonanze di quarta, quinta, ed ottava, e simili, le quali costituivano un limitatissimo armonico concento, non v' ebbe d'uopo di giubilare i cantori. Sul finir del secolo XIV. furono introdotti nella cappella cantori *bassi*, *tenori*, *contralti*, e *soprani*; ed all' istante si conobbe la necessità della giubilazione: perciocchè dopo una certa età non può più veruna voce sostenere tutte le corde proprie del gamma della respettiva sua parte. La grazia di *aspettativa*, e la prelazione singolarissima nel concorso ai benefizi ecclesiastici, di cui godevano i cantori apostolici, supplì in gran parte al vuoto, che avrebbero prodotto i vecchi cantori, a motivo che parecchi di essi, tostochè avevano conseguito alcun pingue benefizio nelle collegiate, o nella cattedrale delle respettive patrie, lasciavano il servigio della cappella; e così le continue aggregazioni de' cantori novelli perpetuavano la robustezza necessaria al bisogno della cappella. Siccome poi i sommi Pontefici dopo il concilio lateranense V. ritirarono alquanto le ridette grazie d'*aspettativa*; perciò in qualche modo, ma non quanto bastava, si provvide nella costituzione rinnovata da Paolo III. (siccome vedesi nel cap. 25.) che il più antico di ciascuna delle quattro parti dopo il servigio di venticinque anni potesse rimaner esente dalla uffiziatura quotidiana. *Cantor qui per viginti quinque annos in servitiis dictae capellae steterit, merito est gratificandus, ideo divino officio ordinario dictae capellae debet esse exemptus.... Hoc tamen declaratur, quod si contigerit, duos, tres, vel plures cantores facientes unam et eandem vocem, videlicet duo suprani, vel contralti, tenores, vel bassi, eodem tempore excedere dictum tempus vigintiquinque annorum, non gaudebit de exemptione hujusmodi, nisi ille cantor, qui de dicta voce antiquior erit.* (Scriptor. Eccles. de musica publ. luce donati a Martino Gerberto, To. 3. pag. 388.) finalmente il concilio tridentino abolì le *aspettative* nella sess. 24. al cap. 19. *de reformatione*: ed ecco

do merito, si eran procacciato il posto con impegni, e non rescritti di grazia) vedevasi attualmente ridotta parte a vecchi resi quasi del tutto inabili, parte a cantori di poca e non buona voce; e quella metà o poco più che v'aveva di giovani veramente eccellenti per qualità, e quantità di voce, e per musicali cognizioni andava a gemere sotto il peso enormissimo delle grandi fatiche della cappella. Il vuoto nelle esecuzioni rendevasi ogni giorno più manifesto: si voleva rimediarvi, ma non sapevasi intanto venire alla dolorosa applicazione dell'unico farmaco salutare. Finalmente al mese di Settembre 1565. li due cardinali Vitellozzo Vitellozzi e S. Carlo Borromeo autorizzati dal Pontefice alla riforma della cappella emanarono sotto il dì 17. un decreto d'ordine di Pio IV. per cui licenziavano dalla cappella quattordici cappellani cantori coll'assegnamento di una pensione (345) e davano insieme al collegio il per-

il sommo Pontefice Sisto V., il quale accordò in perpetuo a tutt' i cantori apostolici dopo il servigio di anni venticinque l'intera giubilazione, ed autorizzò il collegio ad aggregare per ogni cantor che giubilasse un cantore sopranumero: *praeterea statuimus, et ordinamus* (così nella bolla *In suprema* del 1. di Settembre 1586.) *ut illi ex cantoribus cappellanis praedictis, qui spatio vigintiquinque annorum capellae praedictae deservierint, ex tunc de caetero ab omni illius onere et servitio sint et esse censeantur excusati, exempti, et jubilati.*

(345) Nel diario MS. del 1565. di Cristofano de Hojeda si legge: *die lunae 17. Septembris 1565. de mandato reverendissimor. dominor. Caroli Borromei, et Vitellotii S. R. E. cardinalium fuit intimata infrascripta lista exclusionis cantorum domino Antonio Calasans decano, et mihi Christoforo de Hojeda punctatori capellae sanctissimi D. N. per Iulium cursorem praelibati sanctissimi D. N. cujus copia ex originali per dictum cursorem fide extracta et subscripta sequitur.*

Romae die ultima Augusti 1565. Ghisilinus (d'Ankerts), *Ioannes Mont, Simon Perusinus, Bartholomaeus Cont, Franciscus Talavera, Matthias Albus, Ioannes Latinus, Bartholomaeus Bartholus, Firminus Le Bel, Antonius Villadiego, Petrus Aretinus, Fornarinus* (Stefano Bettini, detto il fornarino), *Christianus* (*Ameyden*), *Aspro*, (Gio: Battista Precaccese detto *l'Aspra*).

Noi cardinali deputati da nostro Signore sopra la riforma della cappella habbiamo judicato li sopradetti quatordici musici esser da cassare da la detta cappella, et così con la presente li dichiaramo cassi, et rejecti, determinando nondimeno che se li debba dare qualche recompensa, che sarà dichiarata honesta da sua Beatitudine.

Carolus card. Borromeus.

V. card. Vitellius Camerar.

messo di aggregare nuovi cantori giusta la consueta forma del rigoroso esame. La bontà poi del Signore Dio consolò nello stesso mese di Settembre Roma e l'Italia facendo giungere opportunamente in Malta i sospirati rinforzi agli infelici assediati; onde i turchi abbandonarono vergognosamente l'impresa, e tornarono ai respettivi regni; ed il dì 23. di Settembre si resero in Roma le solenni grazie al Signore con la devota processione dalla basilica liberiana alla proto-basilica lateranense (346).

Assestate in siffatta guisa le cose della cappella, ed assicuratosi il sommo Pontefice dei pericoli esterni, richiamò alla memoria i suoi passati consigli, e determinossi incontanente alla rimunerazione del Pierluigi. Creò a distinzion del suo merito ed in compenso delle gloriose di lui fatiche un nuovo incarico nella cappella, e questo si fu il posto di compositore che mai non v'era stato per l'addietro, e di moto proprio dichiarò Giovanni Pierluigi da Palestrina compositore della cappella pontificia.

Sarebbe da desiderarsi, che il diario MS. dell'anno 1565. riportasse un minuto dettaglio di siffatto innalzamento del Pierluigi. La novità però dell'uffizio di compositore dovette suscitare ne'cantori apostolici le consuete gelosie; parti vilissimi dell'umana fragilità. Che anzi, essendo stati licenziati dalla cappella fra i quattordici cantori, siccome abbiamo poc' anzi veduto, Ghisilino d'Ankerts, Giovanni Mont, Bartolommeo Le Conte, Firmino le Bel, Stefano Bottini, detto il Fornarino, e Cristiano Hameyden, tutti compositori di vaglia, i quali reprimevano autorevolmente l'audacia di qualsifosse sciolo compositore che volesse prodursi nella cappella, si sarà di leggieri alcun di costoro immaginato di potere al momento inalzare il suo nome; ora vedendosi cotai cantori tarpate al volo le ali, e costretti ad eseguire le nuove produzioni del Pierluigi, dovettero trangugiare as-

Die 17. Septembris 1565. originales litterae quibus praesens copia extracta fuit praesentatae fuerunt Reverendo D. Antonio Calasans decano, et D. Christoforo de Hojeda appunctatori, dimissa eis praesenti copia per me Iulium Cursorem.

(346) Nel diario MS. di Cristofano de Hojeda si legge: *die Dominica 27. Septembris 1565. facta fuit Processio Generalis a Sancta Maria Majori ad Sanctum Ioannem Lateranum pro felici successu obsidionis insulae Melitae contra turcas. Reverendissimus cardinalis de Motula celebravit missam praesente sacro collegio.*

sai di mal animo l'amaro boccone. E questa a mio credere si è la cagion vera dell'alto silenzio che serbasi nel diario del 1565. su tale avvenimento.

Quella notizia però che ha irragionevolmente occultata lo spagnuolo segretario de Hojeda, la somministra in parte l'esattezza dello spagnuolo abate camerlengo Francesco De Montalvo. Ha questi conservato le copie dei mandati, che si spedivano mensilmente per il salario della cappella. Ora nel mandato del mese di Ottobre del 1565. leggesi l'ordine seguente del card. Vitellozzo Vitelli (ora dicevasi Vitellozzi, ora Vitelli) camerlengo della S. R. C. a Mons. Donato Matteo Minali tesoriere generale di far pagare ai cantori della cappella la somma ec. computati *tre scudi, e tredici bajocchi*, che per ordine di S. Santità si aggiugnevano alla mesata consueta di messer Luigi da Palestrina (aveva Giovanni scudi cinque, e bajocchi ottantasette come cantore dimesso) (347) per le composizioni fatte e da farsi in servigio della cappella. *Mandatum salarii de mense Octobris* 1565. *Vitellotius S. Mariae in via lata diaconus cardinalis Vitellius S. R. E. camerarius R. D. Donato Mattheo Minali thesaurario apostolico generali. De mandato SS.mi mandamus solvi et numerari facias cantoribus capellae etc.... computatis scutis tribus, et baj.* 13. *simili sanctitatis mandato auctis infrascripto domino Aloysio Praenestino ex causa diversarum compositionum musicalium, quas hactenus edidit, et est editurus ad commodum capellae. etc. etc. Conjugatis Dominico Ferrabosco sc.* 5. 87. *Io. Aloysio Praenestino sc.* 9. Ed ecco il compenso, che fu dato al Pierluigi per le sue impareggiabili produzioni, scudi tre, e bajocchi tredici mensili (348); e gli ebbe finattantochè Gregorio XIV. nell'anno 1590.

(347) Siccome abbiamo veduto nel cap. 9. della prima sezione, il Pont. Paolo IV. escludendo dalla cappella apostolica li tre cantori ammogliati Giovanni Pierluigi, Domenico Ferrabosco, e Leonardo Barè, assegnò loro scudi sei mensili. Il fatto stà, che pochi anni dopo si trova nei mandati scudi cinque, e bajocchi ottantasette. Ed io non so pescar la ragione di questa ridicola diminuzion di bajocchi tredici mensili.

(348) Vuolsi avvertire per la verità come il Pierluigi esiggeva dalla cappella apostolica mensilmente scudi undici. Cioè a dire, scudi cinque, e bajocchi ottantasette come cantore licenziato: scudi tre, e bajocchi tredici come compositore: ed aveva inoltre al

mossosi a pietà del povero stato di sì valente compositore aumentògli alcun poco l'appuntamento, siccome vedrassi a suo luogo.

Sento quì oppormi. Il diario dell'anno 1565. tace: il mandato del cardinal camerlengo nomina, è vero, *composizioni musicali fatte e da farsi*, ma non indica il titolo di *compositore*: come dunque accertare sopra parole indeterminate la nuova decorazione del Pierluigi, e fissare l'epoca del nuovo posto di compositore della cappella?

Rispondo. La tradizione di tutte l'età in tanti piccoli libri scritti da' nostri colleghi, e da me veduti, ne assicura, che il Pierluigi fu creato compositore della cappella sotto il Pontefice Pio IV. (349) L'antichissima iscrizione, che leggesi sopra il ritratto del Pierluigi esistente nell' archivio della cappella conferma lo stesso, dicendovisi: *Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus musicae princeps sub Iulio III. prius cantor, mox sub Pio IV. modulator pontificius*. Finalmente a togliere ogni maniera di dubbio io ragiono così. È certo, che se il Pierluigi non fu creato compositore della cappella sotto Pio IV. e precisamente nel mese di Ottobre del 1565. due soli mesi innanzi alla morte di quel Pontefice, mai più non ebbe siffatto incarico; perciocchè dal silenzio universale, che io trovo

pari di tutti gli altri cantori le quattro mance, o siano ducati sedici all' anno ripartiti nelle quattro scadenze delle solennità di Pasqua di resurrezione, di S. Pietro, di Natale e capo d' anno, e della coronazione del sommo Pontefice; i quali sedici ducati essendo valutati giulii quindici per ciascun ducato, formavano scudi ventiquattro, che sono due scudi al mese: onde nel tutto insieme esigeva il Pierluigi, siccome è detto, scudi undici mensili.

(349) Antimo Liberati nella lettera ad Ovid. Persapegi ed Andrea Adami nella prefaz. alle *Osservaz.* sono i soli cappellani cantori (cui peraltro seguono altri estranei scrittori) che hanno opinato, avere il Pont. Paolo IV. eletto il Pierluigi compositore della cappella in premio della messa di *Papa Marcello* da esso composta nel pontificato di Marcello II. a sostenimento della musica. Io compatisco questi due poveri abbacinati, i quali essendo persuasi che la messa per cui fu salva la musica ecclesiastica fosse composta sotto Marcello II. e non sapendo nulla dell' espulsione di Giovanni dalla cappella seguita d' ordine di Paolo IV. si argomentarono, che Marcello II. impedito dalla prematura morte lasciasse al suo successore Paolo IV. la cura di premiare il Pierluigi per le sue gloriose fatiche. Egli però è questo un ammasso di falsi supposti, e di errori smentiti già da noi completamente in più luoghi, la cui nuova confutazione sarebbe *crambe recocta*.

in ogni maniera di monumenti nel decorso di tutti gli anni che continuò a vivere il Pierluigi, non può dedursi che una conseguenza negativa. Ora se il Pierluigi non fosse stato veramente compositore della cappella apostolica, non sarebbe vacato alla di lui morte questo incarico: ma alla di lui morte fu giudicato vacante il posto di compositore della cappella; e per ordine di Clemente VIII. fu conferito il vacato posto di compositore della cappella a Felice Anerio: dunque veramente il Pierluigi fu compositore di essa cappella, perchè il Pontefice Pio IV. nel fine di Settembre, ovvero ai primi di Ottobre del 1565. creò questo nuovo posto, ed al Pierluigi lo conferì. Ecco le parole d'Ippolito Gambocci da Gubbio nel diario MS. della cappella del 1594. comprovanti la collazione del posto di compositore della cappella vacato per la morte del Pierluigi, nella persona di Felice Anerio. *Domenica delle palme; a dì 3. d'Aprile.... Questa medesima mattina venne in cappella de Sisto IIII. nel coro il sig. Luca Cavalcanti mastro di camera dell' Ill.mo et Rev.mo cardinal Aldobrandino Nepote de N. S. et disse al collegio da parte del detto Ill.mo cardinale Aldobrandino che il Papa aveva fatto grazia a m. Felice Anerio del luoco che aveva la buona memoria del sig. Gio. Pierluisci da Pelestrino et che lo aveva accettato per compositore della cappella, et che già aveva cominciato ad aver la provisione, e però detto Ill.mo pregava il collegio che lo volesse accettare in detto loco, et che fossero contenti tutti de far una fede di questa ammissione, et se ben da alcuno fu resposto che questo non era solito, e che al sig. Gio. da Pelestrino non fu fatta questa fede, nondimeno fu ditto dal mastro, et dalla maggior parte che erano lì, che se farria quanto sua signoria Ill.ma comanda. Dipoi la messa la medesima mattina comparse messer Felice Anerio in cappella nel medesmo coro, et rengraziò il collegio de sig. cantori della grazia che gli avevano fatta d'averlo accettato siccome anco nostro sig. l'aveva accettato nel loco del sig. Gio. da Pelestrina, et il sig. mastro di cappella lo pregò. che ec. ec.* Fin quì il diario citato; le cui parole mi sembrano irrefragabili, ed all'intento convincentissime. Vuolsi poi aggiugnere, che, morto Felice Anerio, il posto di compositore non fu conferito; e mai più non v'è

stato compositore nella nostra cappella, siccome non v'era mai stato dall'introduzione della musica figurata fino al Pierluigi (350).

(350) La ragione per cui nella cappella pontificia non vi aveva mai avuto bisogno dall' introduzione della musica figurata di compositori, si fu, perchè i cappellàni cantori gareggiavano di offerire le loro insigni produzioni alla cappella medesima, siccome ne fa piena fede il nostro musicale archivio. Se io volessi nominare i valorosi scrittori di musica che v'ebbe nella nostra cappella fino al Pierluigi, dovrei tesserne una serie senza fine, dicendo Ghisilino d'Ankerts nel *trattato di musica* che scrisse circa il 1556. (l'autografo MS. esiste nella bibliot. vallicellana) *rarissime volte è, che vi siano nella cappella del Papa meno di sei o vero otto compositori dottissimi et espertissimi in la scientia musica, li quali innanzi che siano meritamente pervenuti a questo luogo hanno illustrato et arricchito con le scientie et degne opere loro chi città, chi provincie, et chi regni, e dominii.* Omessi pertanto i compositori di second'ordine, citerò solamente li più eccellenti e famosi. Erano sommi scrittori di musica e cantori nella nostra cappella anche prima del 1420. Egidio Flannel, detto *l'Enfant*. Giovanni Redois, Giovanni de Curte, detto *Mon Ami*, e sopra tutti risplendeva Guglielmo du Fay encomiato da ogni maniera di scrittori del secolo XV. (vedi la nota 103.), e massime da Franchino Gaforo nella *pratica della musica*. Nel 1460. fiorivano Giovanni Gombert, Antonio Cortit, e Lamberto de Beanon. Dopo questi v'ebbe Jusquin del Prato, ma giovinetto, avendo poco dopo la sua aggregazione lasciato la cappella apostolica per la corte di Francia. Sul principio del secolo XVI. erano in grandissimo credito Giovanni Scribano, Pietro Perez, Costanzo Festa, Elziario Genet, detto *il Carpentrasso*, Giovanni Bonnevin, e Bernardo Salinas. Circa il 1550. godevano fama di massimi fra i compositori Bartolommeo Scobedo, Giovanni Arkadelt, Cristofano Morales, Leonardo Barrè, Domenico Maria Ferrabosco, il Pierluigi stesso per que' pochi mesi che fu cantore pontificio, e Ghisilino d'Ankerts. Fu creato è vero il Pierluigi nel 1565. compositore della cappella: ma non per tanto v'ebbe anche nel tempo del suo incarico de' famosi compositori fra i cantor pontificii, come Giovanni Maria Narini primo fondatore della scuola romana, che aprì sotto la direzione del Pierluigi, Arcangelo Crivelli, Orazio Griffi, e Luca Marenzio il più celebrato compositore di madrigali. Dopo la morte del Pierluigi fu creato compositore della cappella Felice Anerio, ed insiem con esso si distinsero fra i pontificii cantori Ruggiero Giovannelli, Teofilo Gargano, Vincenzo de Grandis, e Gio. Domenico Puliaschi. Abolito dopo la morte di Felice Anerio il posto di compositore della cappellai, i cantori pontificii di ogni età si sono fatti un dovere di rendersi abilissimi sulle tracce del Pierluigi nello stile osservato, come Francesco Severi, Sante Naldino, il cavalier Loreto Vittori, Stefano Landi, Gregorio Allegri, Filippo Vitali, Mario Savioni, Domenico del Pane, Antimo Liberati, Matteo Simonelli, che fu maestro di Arcangelo Corelli, Paolo Serra, e per tacere di tutti gli altri che lo precedet-

Nasce qui di per se una ragionevolissima dimanda. Perchè mai il Pontefice Pio IV. volendo rimeritare onorevolmente il Pierluigi, in luogo di crear il nuovo posto di compositore, non lo elesse piuttosto maestro della cappella apostolica? Ogni cappella di Europa aveva il suo maestro, ed il Pierluigi medesimo prima della sua aggregazione fra i cantori pontificii era stato maestro della basilica vaticana: dopo l'esclusione della cappella apostolica avealo chiamato a se con il titolo stesso di maestro la proto-basilica lateranense: e nel momento di cui si ragiona era maestro della basilica liberiana: in simiglèvol maniera poteva esser eletto maestro della cappella del Papa.

Rispondo. Fu provido consiglio di quel sommo Pontefice di elegere piuttosto il Pierluigi compositore, che maestro della sua cappella: perciocchè ad un uomo ammogliato, cui non si era potuto permettere di rimanervi come semplice cantore, molto meno poteva conferirsi il grado di maestro. E ciò tanto per la dignità magistrale, quanto per i diritti del collegio de' cappellani cantori della cappella apostolica. Il posto di maestro della cappella essendo una continuazione della somma dignità del *Primicerio* della scuola romana, e godendo delle onorifiche ecclesiastiche prerogative, era coperto da un prelato di distinzione, e non poteva in verun modo convenire ad un artista ammogliato. Il collegio poi de' cappellani cantori apostolici essendo un collegio ecclesiastico rivestito di sommi diritti eziandio in materie ecclesiastiche non poteva a patto alcuno venire assoggettato ad un laico maestro di musica, siccome era seguito nelle altre cappelle anche di Roma, ove ai cantori delle basiliche, uomini per lo più ammogliati, non aggregati a vita, senza rappresentanza, senza diriti, era stato imposto un maestro della medesima sfera.

tero, e lo seguirono il non mai abbastanza lodato Pasquale Pisari romano, veramente nei moderni tempi sommo compositore, di cui ebbe a scrivere il P. Gio. Battista Martini in una lettera degli 8. di Novembre 1777. al P. Luigi Sabatini. (Memor. Storiche del P. M. Gio. Battista Martini min. conv. Napoli, nella stamperia Simoniana 1785. pag. 123.) *Non posso esprimerle il mio rammarico per la morte del sig. Pasquale Pisari, perchè è mancato un uomo di merito sopragrande, e quello ch' è mirabile a' giorni nostri, egli si era reso così eccellente nel comporre, che non ho conosciuto, chi si accostasse al Palestrina più di esso.*

Merita peraltro questa risposta di esser alcun poco chiarita, e per l'interesse della mia cappella, e perchè a molti, e massime all'autore del *Giornale de' letterati* (351) stampato in Roma il 1753. non piace gran

(351) L'autore del Giornale de' letterati stampato in Roma l'anno 1753. negli articoli 12. 17., e 23. censurando rigorosamente due dei tre editori del Bollario della basilica vaticana così si esprime alla pag. 90. *Gli editori delle note istoriche danno luogo a molti autori moderni, con adottare ciò che hanno scritto o vero o probabile per arricchirle d'erudizione, senza dar peso giusto alle loro opinioni. Di Andrea Adami, per esempio, non dissapprovano l'opinione, che il primicerio de' cantori così rinomato negli ordini antichi, siasi convertito nel maestro di cappella: ma con un* videtur *si modera la proposizione, e si raccomanda alla fede dell' autore.* Si difesero trionfantemente li due Abbati Martinetti, e Dionisi dalle imputazioni del censore, e quanto alla critica sopraccitata risposero nella maniera seguente. (Risposta alla censura del Giornale de' letterati contro due dei tre editori del Bollario della basilica vatic. Roma presso gli eredi di Gio. Lorenzo Barbiellini 1753. pag. 15. e seg.) *Di Andrea Adami ha il censore troppo basso concetto, non ostante che li monumenti da quell' autore consultati sì nell' archivio de' cantori della capp. pont., come altrove, dimostrano la sua diligenza ed erudizione in quel particolare argomento che intraprese a maneggiare nella prefazione istorica alle sue* Osservazioni *ec. se il censore si fosse degnato dare un' occhiata a quella prefazione, avrebbe conosciuto, che nel fine del secolo XV. e nel susseguente XVI. il maestro della sudetta cappella non era già un mercenario compositore e regolatore della musica; ma bensì una persona costituita in dignità che presiedeva ai cantori col titolo di* magister capellae. *Poichè ivi alla pag. 37. e seg. sono indicate varie bolle apostoliche ed altri documenti, dalli quali apparisce, che il maestro della cappella pontificia era nel* 1492. Cristoforo Borboni vescovo di Cortona; nel 1508. Francesco Sinibaldi canonico di S. Pietro, e vescovo Suessano; nel 1545. Ludovico Magnasco vescovo di Assisi; nel 1552. Girolamo Maccabei canonico di S. Pietro, e vescovo di Castro; e nel 1572. Giuseppe Panfilo vescovo di Segni. *Ecco quali fossero i maestri della cappella de' cantori nell' età posteriore agli ordini romani, che fanno menzione del primicerio. Monsignor Giorgi, uomo di grand' erudizione, il qual sapeva molto bene il profitto e l'utile, che si può ritrarre da certi scrittori di materie particolari, non ebbe alcuna difficoltà di considerare il lavoro di Andrea Adami, e di allegarlo su questo medesimo argomento nella sua opera su la Liturgia del romano Pontefice* (To. 1. dissert. 1. n. 11). *Se all' erudizione del censore mancava questo picciol lume, poteva facilmente procacciarselo o nell' opera mentovata, o nel libro di Andrea Adami; il quale fu citato come autore di quella notizia, non già come sostegno d'una opinione, che il giornalista sembra dilegiare qual paradosso: ma ingiustamente. Imperciocchè i più eruditi ormai concordano intendendo per primi-*

fatto che il maestro della cappella apostolica discenda dagli antichi nobilissimi *primiceri*; e che in conseguenza nemmen possa in verun tempo essere stato coperto tal magistero da persone costituite in ecclesiastica dignità. So bene esser questo un profondissimo pelago, in cui dalla diversità del mio assunto mi è vietato ingolfarmi: pur tuttavia permettami il lettore, che quasi furtivamente io ne attinga alcuna gocciola, siccome fecero que' valorosi campioni di Gerobaal colà alle famose acque di probazione (*Iudic.* 7).

É certo per ogni maniera di testimonianze, che fino alla traslazione della S. sede in Avignone fatta da Clemente V. nell'anno 1305. v'ebbe in Roma la scuola de' cantori governata dal primicerio. (352) É certo

cerio, quegli che il primo di tutti gli altri era notato o scritto nella cera, cioè nella tavola incerata, o sia catalogo di ciascun ordine. Quei vescovi erano prefetti della medesima cappella com' era l' antico primicerio; il quale secondo che asserisce Innocenzo III. (lib. 1. de myst. miss. cap. 2.) *presiedeva alli cantori*; primicerius cantoribus est praelatus. *Onde non vi è motivo di giudicare improbabile ciò che fu osservato nella nota al bollario; vale a dire, che il primicerio della scuola de' cantori, rammentato ne' vecchi ordini romani*, is profecto esse videtur, qui posteriori aetate magister capellae est appellatus. Adeas laudati Adami praefationem etc. *Moderandosi la proposizione con un* videtur, *si tiene quella stessa giusta condotta, che hanno tenuto, e tengono molti savi, dotti, e modesti scrittori, allorchè vogliono manifestare la loro opinione appoggiata non già sopra argomenti certi ed evidenti, ma assistita solamente da qualche soda congettura. Questa nel caso nostro sarà mai sempre grave, fintantochè il censore non dimostri il contrario*. Fin qui la risposta dei citati Martinetti, e Dionisi. A me però non dee bastar questo poco, perchè in fine si lascia il lettore dubbioso in una congettura: e perciò ho voluto aggiugnere tutti gli altri monumenti ignoti ad Andrea Adami, al Martinetti, al Dionisi, ed al giornalista, onde si conosca, che l' opinione, la quale tiene, che il primicerio de' cantori così rinomato negli ordini antichi siasi convertito nel maestro della cappella non è assistita solamente da qualche soda congettura, ma è una opinione appoggiata sopra argomenti certi ed evidenti: e che perciò il Pierluigi, quantunque impareggiabile nell' arte musica, come uomo ammogliato, e mercenario compositore, e regolator di musica non potè essere innalzato a coprire siffatto incarico.

(352) Siamo pienamente d' accordo con gli avversarii circa l' esistenza della scuola de' cantori della S. romana chiesa, e circa l' altissima dignità del primicerio di essa scuola, onde non mi occorre di riportare sia la lettera del Pont. S. Gregorio M. a Bonifazio (Lib. 7. epist. 17.) ove si additano i principali diritti de' cantori suddiaconi; sia la lettera del Pont. S. Paolo I. a Pippino re di Francia (*codex Carolinus* Cajetani Cenni

che questa scuola, ed il primicerio non furono ricercati dai Pontefici avignonesi, e mantenevansi in Roma nell' esercizio delle consuete sagre

To. 1. pag. 203.) in cui quel santo Pontefice rende ragione, perchè abbia comandato a Simeone secondicerio della scuola romana, il quale trovavasi presso Remigio arcivescovo di Roano fratello del medesimo Pippino, di venire tosto a Roma, onde cuoprire il posto di primicerio, vacato per la morte di un cotal Giorgio; siano le prerogative di esso primicerio, e della scuola ridette, giusta la tradizione degli *Ordini romani* impressi dal Mabillon nel To. 2. del *museo italico*. Se io però ometto questi ed altri simili monumenti, non posso a patto alcuno lasciar di mostrare, che la scuola de' cantori della s. Romana Chiesa, ed il primicerio della medesima si mantennero costantemente e senza intermissione in Roma da' tempi più remoti fino alla traslazione della s. sede in Avignone.

Secoli VI. VII. VIII. IX.

Li due primi *Ordini romani* segnati dal Mabillon num. 1. 2. per sentimento di tutti gli eruditi appartengono al pontificato di Gelasio I. cioè al secolo V. o al più tardi sono de'tempi di S. Gregorio M. Certo poi si è che i medesimi due ordini, per le giunte quà e là inserite, presentano chiaramente gli usi dei secoli VI. VII. ed VIII. e forse anche del IX. Ora in amendue si fa più volte menzione del primicerio, e della scuola de' cantori, come può vedersi a pag. 6. 7. 8. segg. ed a pag. 42. 43. segg. Dunque abbiamo per i due ridetti ordini l' esistenza della scuola e del primicerio de' cantori dal V. o al più tardi dal secolo VI. fino al secolo IX.

Secoli IX. X.

Gli *Ordini romani* segnati dal Mabillon num. 5. e 9. essendo di poco inferiore antichità ai sopramenzionati, debbono ascriversi per sentimento degli eruditi ai secoli IX. e X. Essi ci assicurano in più luoghi della continuazione della scuola nei due ridetti secoli, nominandola espressamente: come può vedersi pag. 67. 69. 89. e segg.

Secolo XI.

L' *Ordine romano* segnato dal Mabillon num. 10. appartiene al secolo XI. e degli uffizi della scuola parlando, e del primicerio (come a pag. 105. *Pontifex cum omni schola clericorum descendit ad benedicendos fontes, primicerio et cantoribus decantante etc.*) ne accerta dell' esistenza e della durazione in esso secolo XI.

Secolo XII.

An. 1140. L' *Ordine romano* segnato dal Mabillon n. 11. scritto prima del 1143. da Benedetto canonico di S. Pietro, e nostro cantore, ossia cantore della scuola romana, citando sovente le antiche consuetudini della S. R. Chiesa è un irrefragabile testimonio dell' esistenza della scuola, e del primicerio, e degl' immensi altissimi onori, che riscuotevano nella curia romana, non solo nel secolo XII. ma eziandio in più secoli indietro, come può vedersi pag. 121. e segg.

Anno 1190. L' *Ordine romano* segnato dal Mabillon n. 12. opera di Cencio Savelli compo-

funzioni, siccome apparisce dalla bolla d' Innocenzo VI. de' 31. Gennajo 1355. riguardante la coronazione di Carlo IV. in re de' romani, e di Anna

sto prima dell' anno 1192. sempre più conferma l'esistenza, ed i pregi della scuola romana, e del primicerio nello stesso secolo XII. come può vedersi pag. 169. e segg.

Secolo XIII.

Anno 1201. Le cose bellissime insegnateci da Innocenzo III. che fu Pontefice dall' anno 1198. al 1216. nell' opera *De sacrificio missae*, ossia nel trattato *De sacro altaris mysterio*, fanno piena fede dell' esistenza del primicerio e della scuola romana, sul bel principio del secolo XIII. come nel lib. 1. cap. 2. *David prophetarum eximius, volens cultum Dei solemnius ampliare, cantores instituit, qui coram Arca foederis Domini musicis instrumentis, et modulatis vocibus decantarent, inter quos praecipui fuerunt Heman, cujus vicem nunc in ecclesia obtinet primicerius, qui cantoribus est praelatus.* Nel lib. 2. cap. 10. *Cum autem Pontifex appropinquat altari, primicerius scholae cantorum accedens, dextrum ipsius humerum coram astantibus osculatur. Quia quum Christus nasceretur in mundo, angelus ille cum quo facta est caelestis militiae multitudo laudantium Deum, nativitatem ejus pastoribus patefecit.* E così altrove.

Anno 1219. Nel principio dello stesso secolo XIII. v'ha un altro bel monumento, a dimostrare l' esistenza del primicerio e della scuola, ed è la bolla di Onorio III. in data dei 20. di Aprile 1219. (V. Andr. Adami *pref. alle osserv.* pag. 22. Pietro Moretti, *Ritus dandi praesbyter.* par. 1. sect. 6. §. 3. Bullar. Vatic. To. 1. pag. 105.) nella quale concede al primicerio, ed ai chierici della scuola de' cantori, dietro la simile concessione fatta già loro da Celestino III. (fu Papa dal 1191. al 1198. dieci libre delle oblazioni all' altare de' SS. App. Pietro e Paolo, sopra la porzione spettante al sommo Pontefice. *Honorius primicerio, et clericis scholae cantorum de urbe. Dignum est, ut qui ministerii vestri munia laudabiliter exequimini, laudes Domini suaviter decantantes, exinde assequamini munera gratiosa, cum dantibus psalmum non sit tympanum denegandum. Cum itaque fel. mem. Caelestinus Papa praedecessor noster, vobis de portione oblationum altaris B. Petri, quae contigit Romanum Pontificem, annuas duodecim libras de gratia contulit liberali; Nos ejusdem gratiae volentes addere gratiam, ut de virtute studeatis proficere in virtutem, de oblatione praedicta decem libras... vobis annuatim duximus largiendas etc.*

Anno 1232. Nella stessa prima metà del secolo XIII. mi si presenta un altro convincentissimo monumento, ed è il *Concordato* fra la chiesa lateranense, ed il primicerio e la scuola de' cantori apostolici, segnato l'anno 1232. per cui il primicerio e dieci de' cantori della scuola ridetta si obbligano di cantare nella festa di S. Giovanni Battista, ed in tutte le altre feste solenni, nelle quali saranno invitati; e la basilica si obbliga di dare ciascuna volta ai medesimi il pranzo, e la sesta parte delle oblazioni, che cadano sull'altar maggiore, nel tempo che si canta la messa; ed inoltre al primicerio due solidi di *Provisini* di conio del senato romano, ed a ciascuno de' cantori dodici danari. Con la riserva pe-

di lui consorte, che unse nella chiesa di S. Pietro in Vaticano il cardi-

rò, che rimanesse salda l'antica costumanza, per cui nelle stazioni della chiesa lateranense, il primicerio, e la scuola intera, quantunque non invitati, dovevano intervenire, e percepire la sola regalia della sesta parte delle oblazioni dell' altar maggiore (V. Mabillon *mus. ital.* To. 2. pag. 220.): *In nomine Domini. Amen. anno 1232. indict. V. Conventio talis facta est inter lateranensem ecclesiam, primicerium, et scholam cantorum, quod ipse in festo S. Ioannis Baptistae cum decem cantoribus veniat dictus primicerius, ita quod ipse sit XI. et officiabunt ecclesiam in vigilia, matutinis, et missa, et procurabuntur ipsi etc. in illis cibariis etc. et pro sua mercede recipient sextam partem oblationum majoris altaris, dumtaxat in spatio, quo missa celebratur, super illud cadentium. Insuper ipse primicerius recipit ab ecclesia duos solidos provisinorum senatus pro mercede, et unusquisque cantorum XII. denarios, computatis in praesente summa denariis illis, qui dantur cantoribus pro responsoriis. Hoc autem utraque pars observare tenetur in omnibus illis festis quae lateranensis ecclesia voluerit praedicto ordine celebrare, et ad ea primicerium cum schola duxerit invitandos. Sed in omnibus stationibus lateranensis ecclesiae primicerius et schola, etiam non invitati, venire debent ad serviendum in officio missae tantum, pro sua mercede nihil aliud percepturi, nisi sextam partem oblationum majoris altaris tantum, sicut supra scriptum est, etc.*

Anno 1250.

Merita qui di essere riferita la donazione, che fece al primicerio, ed alla scuola de' cantori di Roma Innocenzo IV. l'anno 1250. e sesto da che trattenevasi in Lione di Francia per timore di Federico II. imperadore: per consiglio cioè de' cardinali donò ai ridetti primicerio e scuola per loro provvisione le possessioni, le case, i censuali, le rendite, le decime, le pensioni, e tutti gli altri diritti appartenenti al monastero di santa Maria in *Ara Coeli* di Roma, tolti solo il monastero, l'orto, ed altre piccole adiacenze, che aveva già assegnate ai *frati minori* nell'accordar loro cotal monastero. Inoltre ordinò, che in tutte le stazioni delle chiese di Roma si dessero al primicerio due solidi di danari di conio del senato, ed a ciascun cantore dodici danari. Nelle stazioni poi delle chiese patriarcali, comprese le chiese di S. Croce, e di S. Agnese, e dovunque si recasse a celebrare il sommo Pontefice, dovesse avere il primicerio quattro solidi di danari, ed i cantori ventiquattro danari per ciascuno. (V. Bullar. Vatic. To. 1. pag. 127.) *Innocentius episcopus servus servorum Dei dilectis filiis primicerio, et cantoribus scholae cantorum urbis salutem et apostolicam benedictionem. Cum divinis deputati servitiis, etc. de fratrum nostrorum consilio diligenti deliberatione praehabita, omnes ecclesias, seu cappellas, possessiones, domos, censuales, redditus, decimas, pensiones, et omnia alia jura ubicumque spectantia ad monasterium S. Mariae de Capitolio in urbe, cum in illud fratrum minorum ordo de nostra providentia et causa necessaria sit inductus, monasterio ipso cum hortis, et ejus septis, nec non aliis appenditiis juxta*

nale Pietro vescovo d'Ostia, ove dovette intervenire il primicerio, e

illud exceptis, vobis, vestrisque successoribus duximus concedenda... Item in qualibet statione urbis, stationibus patriarchalium ecclesiarum exceptis, primicerio duo solidi denariorum senatus, et cantorum cuilibet duodecim denarii conferantur. In patriarchalibus vero, et ubi romanus Pontifex celebraverit, duplicentur tam primicerio, quam cantori: inter hos stationes patriarchales sanctae Crucis, et beatae Agnetis stationibus computatis.

Anno 1272.

A comprovare la durazione della scuola romana, e del primicerio è qui opportunissimo il cerimoniale di Gregorio X. il quale segnò dal 1271. al 1276. In questo cerimoniale trovasi sovente nominato il primicerio, e la scuola de' cantori: ne citerò solo il §. 12. (Mabillon *Ord. Rom.* 13. *pag.* 232.) ove si descrive la funzione solenne del sabato innanzi alla domenica terza dell' Avvento, detta *Gaudete*, in cui si dicevano le antifone delle laudi della domenica: *dicuntur in vespere antiphonae de laudibus, et primicerius cantabit cum schola*. Il primicerio annunziava al Papa la prima antifona: *primicerius praenuntiat primam antiphonam Papae*. Le altre tre antifone, cioè la seconda, la terza, e la quarta le dicevano interamente i cantori della scuola: *alias vero tres dicunt scholenses*. La quinta antifona era di nuovo annunziata al Papa da uno dei canonici di S. Pietro: *et canonici S. Petri quintam, quae est Iuste, praenuntiant Papae, etc.*

Anno 1300.

Da ultimo rende evidentissima la durazione del primicerio, e della scuola de' cantori in Roma fino alla traslazione della santa Sede in Avignone l' *ordinario* di Giacomo Gaetani, o Gaetano, non già della famiglia *Gaetani* come sembra divisare il Mabillon, ma come dimostra Giuseppe Garampi nell' *Illustrazione del sigillo della Garfagnana* pag. 82. Giacomo Gaetano, o Gaetani degli Stefaneschi pronipote di Niccolò III., creato cardinale da Bonifazio VIII. li 17. di Decembre del 1295., che visse sotto il B. Pont. Benedetto XI., e sotto i primi sei Papi avignonesi, che fu il gran mecenate di Giotto pittor fiorentino, e che morì in Avignone nel 1343. Ora in questo *Ordinario* leggesi più volte il primicerio, e la scuola de' cantori: a cagion d' esempio nella creazione del Papa vi si dice (Mabillon *Ord. Rom.* 14. pag. 256.) *primicerius cum schola, postquam primo papa pervenit ante altare, cantabit introitum et kyrie eleison cantu romano*. Nella coronazione del Papa si ordina (loc. cit. pag. 258.): *primicerius erit in pluviali et mitra, cantores in superpelliceis*. Nella terza messa del giorno di Natale si dice (loc. cit. pag. 328.) *circa vero finem missae schola cantorum debet cantare sequentiam*. E così altrove.

Mi sembra pertanto di avere a sufficienza dimostrato la durazione non interrotta del primicerio e della scuola de' cantori in Roma per lo meno dal secolo VI. fino al principio del secolo XIV., ossia fino alla traslazione della santa sede in Avignone. Che poi durasse la stessa scuola romana ed il primicerio in Roma anche al tempo de' Papi avignonesi può vedersi nelle note seg. 353. 354.

la scuola de' cantori: (353) In conseguenza dovettero avere i sommi

(353) Trovandosi il Pontefice Innocenzo VI., quinto Pont. avignonese, in Avignone, e non volendo partirne per l'accennata coronazione di Carlo IV. e di Anna di lui consorte; ed altronde dovendosi cambiare in molte parti il cerimoniale per la diversità del grado del consagrante, il Pontefice emanò la bolla *Speciosus forma* data in Avignone li 2. di Febbrajo 1355. in cui riporta dapprima per disteso tutto il capitolo dell'antico cerimoniale della chiesa romana circa la coronazione dei rè, eseguita dal sommo Pontefice: e quindi passa a rilevare i cambiamenti da farsi, onde la sagra funzione riuscisse in tutte le sue parti e dignitosa ed esatta. Tanto poi nel testo del cerimoniale romano, quanto nella nuova modificazione di detta funzione è nominato il primicerio e la scuola: ed eccone dapprima il tratto del cerimoniale (Bullar. vatic. To. 1. pag. 351.): *summus Pontifex cum omnibus ordinibus suis praeparat se in secretario tanquam celebraturus divina, et processionaliter exiens usque ad suggestum arae superioris, quae est in capite graduum super faldistorium, ibi sedeat; consedentibus super gradus* (basilicae S. Petri) *a parte dextra episcopis, et presbyteris, a sinistra vero diaconis cardinalibus, et in proximiori gradu subdiaconis et acolytis, primicerio, et cantoribus, astantibus circa illos cum magnatibus, et nobilibus, et officialibus, et ministerialibus aulae papalis.... His itaque peractis, ascendat rex ad altare beati Petri, ubi summus Pontifex, facta confessione, recipiat eum ad osculum pacis sicut unum ex diaconibus... primicerius autem et schola cantorum in choro ante altare decantent introitum; et post kyrie eleison, et hymnum angelicum decantata summus Pontifex dicit orationem etc.... consuevit autem imperator larga praesbyteria omnibus ordinibus exhibere, quibus ea cum coronatur summus Pontifex elargitur, videlicet episcopis, praesbyteris, et diaconis cardinalibus, primicerio, et cantoribus*. Notisi come il primicerio ed i cantori sono considerati nella distribuzione del presbiterio immediatamente dopo i cardinali diaconi, siccome era sempre usato nella chiesa romana: e trovasi spesso negli ordini antichi: a cagion d'esempio dice Pietro Mallio canonico di S. Pietro nel libro dedicato ad Alessandro III. che fu creato papa il 1159. che la settimana del primicerio e della scuola de' cantori nella participazione delle oblazioni dell'altare maggiore della basilica vaticana era la settimana, che seguiva immediatamente quella de' cardinali diaconi; cioè le prime sette settimane toccavano ai *sette cardinali eddomadarii*, l'*ottava* ai *cardinali diaconi*, la *nona* alla *scuola dei cantori*, *ed al primicerio*, la *decima* ai *canonici della basilica*, l'*undecima* ai *cantori della basilica*, e così in giro continuavasi tutto l'anno (vedi Mabillon append. ad Ord. Roman. 11. pag. 159.): *subdiaconis basilicariis, et regionariis, universitati cleri Romani, cappellanis, et caeteris officialibus, et ministerialibus curiae, praefecto urbis, senatoribus, judicibus, advocatis, et scriniariis, ac praefectis navalium*.

Passa quindi Innocenzo VI. ad indicare i cambiamenti da farsi nel cerimoniale fin qui esposto. *Quia vero propter nostram absentiam nonnulla solemnia ex praedictis perso-*

Pontefici in Avignone un corpo di cantori per le sagre funzioni da lor celebrate: (354). e la scuola di Roma col suo primicerio dovettero per-

nam nostram tangentia, expedit intermitti, volumus, atque decernimus, quod non obstantibus iis, quae superius describuntur, in gradibus scalarum dictae basilicae principis apostolorum idem rex romanorum solemnitate, et honorificentia debitis recipiatur ad osculum per te, ac legatum eumdem, stantes in ordinibus vestris, indutos tamen omnes pluvialibus, processionaliter obviantes eidem cum subdiaconis et acolytis, primicerio, et cantoribus, adstantibus circa te, dictumque legatum magnatibus, nobilibus, officialibus, et ministerialibus aulae nostrae, etc. e così in appresso.

Venga ora l'Adami, e ci ripeta la sua pellegrina notizia della prefazione alle osservazioni pag. 13. *Per la traslazione della santa sede in Avignone, fatta, come ognun sa, dal Pontefice Clemente V. passò la cappella, come perpetua seguace del sommo Pontefice ovunque egli vada, in Francia, e vi si fermò sino che Gregorio XI. ritornò in Roma, con cui ancora il collegio de' cantori ripassò nella sua prima sede.* Pover' uomo! Le parole sopraccitate d'Innocenzo VI. lo smentiscono, lo conquidono, e gli fanno tornar in gola l'inconsiderato favoleggiare. Veggasi anche la nota segnata 354.

(354) Non solo la ragionevolezza della cosa m'induce a credere, che i sommi Pontefici avignonesi essendo rimasto in Roma il primicerio e la scuola de' cantori dovessero avere un corpo di cantori per le sagre funzioni da lor celebrate, ma v'ha eziandio nelle vite sincrone de' Papi avignonesi positive notizie dell' esistenza di siffatti cantori d'Avignone eretti e contradistinti all'incirca come i cantori della scuola romana. Di fatto nella vita quinta di Benedetto XII. terzo Papa avignonese leggesi, che volle in palazzo dodici ecclesiastici col titolo di suoi cappellani, a' quali peraltro non dette l'uso del rocchetto, e prescrisse loro, che cantassero quotidianamente il divino uffizio giusta la distribuzione delle ore diurne e notturne. (*Vitae Paparum avenionen. Stephani Baluzii To. 1. pag.* 234.) *Item in domo, seu hospitio suo duodecim capellanos absque rochetis habere voluit, qui decantabant cotidie horas diurnas pariter et nocturnas.* Alle quali parole aggiugne Pietro de Herentals scrittore della settima vita del medesimo Benedetto XII. ,, Ordinò Benedetto ,, fin dal principio del suo pontificato, che i suoi cappellani cantassero in note le ore ,, canoniche: che tutti dormissero in un dormitorio: e che senza avere altre rendite pro- ,, prie dovessero esser contenti di ricevere dalla mensa del Papa il vitto e vestito (Baluz. ,, *loc. cit. pag.* 237.) ,, *Multa in principio sui pontificatus ordinavit, et statuit: inter quae hoc unum fuit, quod capellani sui dicerent horas canonicas cum nota, et quod omnes dormirent in uno dormitorio, nec haberent alios redditus, quam mensae papalis victum et vestitum.* E questa appunto era la maniera di vita dei cantori apostolici della scuola romana sotto il primicerio, siccome rilevasi da più luoghi degli ordini romani presso il Mabillon, quando i cantori nulla non avevano, ma tutto era loro apprestato nella vita comune: e così continuavano ancora a vivere attualmente in Roma, benchè non

dere molto dell'antico lustro; poichè la lontananza della corte del so-

fossero più mantenuti dalla mensa pontificia, ma avessero a comune sostentamento oltre le oblazioni degli altari, ove intervenivano, ed altre piccole regalie, i molti beni di S. Maria in Campidoglio donati loro siccome abbiamo veduto (nella nota 352.) da Innocenzo IV. l'anno 1250. Ma passiamo a vedere la durata di questi cantori avignonesi anche nel pontificato di alcuno dei successori di Benedetto XII. Mi si presenta fra gli altri Urbano V. il quale ebbe a successore Gregorio XI. che riportò la santa sede in Roma. Io non dirò solo che questo sommo Pontefice amantissimo com'era de' giovani chierici, ed impegnatissimo per la loro istruzione, onde fino a mille ne alimentò in diverse accademie, ci somministra una soda congettura a credere che anche in Avignone avesse egli il *Parvisio*, o la scuola de' giovani cantori, siccome vi aveva sempre avuto in Roma fino dai tempi di S. Gregorio M. per attestato di Pietro Mallio presso i Bollandisti (To. 7. §. 54.); il quale la denomina *orfanotrofio* dicendo: *Et fecit* (S. Gregorius M.) *ad S. Stephanum orphanotrophium, ubi primicerius et cantores manerent, de quibus jugiter essent cum pontifice, et essent ei bonum testimonium*. E confermalo Cesare Rasponi (*de basil. et patriarchio lateranen. lib.* 3. *cap.* 6. *pag.* 224.) *Scire autem illud oportet scholam cantorum instar seminarii fuisse, in qua pueri nobiles et ingenui, qui clericali ordini se consecrare statuerant, jussu Pontificis educabantur, et cantu ecclesiastico, sacrisque aliis ritibus instituebantur. Iidem postea ad ordines sacros promovebantur, et si cui insignior ad virtutem indoles erat, cardinalatus etiam honore decorabatur, nec raro ad summi quoque pontificatus apicem evadebat, quemadmodum inferius dicetur, etc.* Non dirò solo, che lo stesso Urbano V. destinò particolarmente allo studio di Tolosa sette giovanetti, affinchè quivi s'istruissero in ogni maniera di facoltà, e poseli sotto la disciplina di un valentissimo maestro di musica, onde nelle messe solenni di quella università cantassero in dolce armonia (Baluz. loc. cit. pag. 416.). *Et pro speciali dilectione septem pueros una cum magistro suo in scientia musicali peritissimo destinavit studio tolosano, qui in missa majori studii voce dulci harmonisarent, atque in aliis facultatibus proficerent et erudirentur*. Per le quali parole potrebbesi trarre l'argomento, che chi pensò di fornire di cantori lo studio di Tolosa, non avrebbe negligentato di fornirne Avignone per le funzioni pontificie, se quivi ne fosse stato privo. Oltre però queste due non lievi congetture, ecco la seguente notizia, la quale ne accerta dell'esistenza di un corpo di cantori come porzione della corte pontificia avignonese anche sotto questo Pontefice. Venne a Roma, siccome è noto per la storia, Urbano V., ove peraltro si trattenne, compresa la lunga dimora in Viterbo ed in Montefiascone, soli tre anni: appena sbarcato nella spiaggia di Corneto, e preso alquanto di riposo sotto le tende quivi preparate, fece tosto cantare una messa solenne in note. Ora essendo certo similmente per la storia, che Urbano V. portò seco tutta la sua corte di Avignone, certo ancora apparisce, che seco vennero i suoi cantori, a' quali fece cantare in nota la solenne messa sulla medesima

vrano per settanta e più anni (355) togliendo la principal porzione dell' esercizio de' respettivi uffizi alle persone addette in Roma al servigio del Papa annullò di fatto ogni maniera di distinzione che per essi alle medesime ne veniva.

Gregorio XI. riportò la S. sede in Roma, ove entrò ai 17. di Gennajo del 1377. e seco venne eziandio la corte di Avignone. Ecco in città due cappelle pontificie, la scuola di Roma ferma nel suo canto gregoriano, e nelle semplicissime armonie sopra esso canto conosciute fin da molti secoli in dietro, e determinate negli ultimi tempi a differenza delle due maniere dei moderni compositori e figuristi canto romano, siccome le

spiaggia di Corneto. Così l'autore della prima vita di Urbano V. presso il Baluzio loc. cit. pag; 378. *Pervenit feliciter ad portum seu plagiam Corneti die quarta mensis Iunii 1367. In littore autem parata erant tentoria . . . quae cum dictus Pontifex fuisset ingressus, ac in ipsis aliqualiter quievisset, parato ibidem altari missam cum nota solemniter fecit coram se decantari*. Sembrami dunque di avere a sufficienza dimostrato, che nell' assenza della santa Sede da Roma, come vi avevano in Roma l'antico primicerio, e l' antica scuola all' esercizio delle sagre funzioni stazionali, ed altre consuete o straordinarie della chiesa romana: (V. le due note preced.) così i Pontefici avignonesi ebbero a loro servigio un corpo di cantori, che novellamente instituirono in Avignone, quasi nella stessa forma, e sulle tracce stesse della scuola, e del primicerio di Roma.

(355) Lo Spondano nella continuazione degli annali del Baronio all' anno 1377. §. 1. numera esattamente, contando da diverse epoche, il tempo che la santa Sede fu lontana da Roma nella maniera seguente.

La morte del B. Benedetto XI. ultimo Pontefice che risiedè in Italia prima della traslazione della santa sede, avvenne il dì 6. di Luglio 1304.

Contando dal detto giorno fino ai 17. di Gennajo 1377. in cui Gregorio XI. entrò in Roma riconducendovi la santa sede, vi corrono anni 72. mesi 6. giorni 10.

Contando dall' elezione di Clemente V. che trasportò la santa Sede in Avignone, la qual' elezione seguì il giorno 5. di Giugno 1305. fino al ritorno di Gregorio XI. vi corrono anni 71. mesi 7. giorni 11.

Contando dalla coronazione del detto Clemente V. alla cui solennità chiamò i cardinali d' Italia, e che fu celebrata gli 11. di Novembre dell' anno stesso 1305. fino al ritorno di Gregorio XI. vi corrono anni 71. mesi 2. giorni 5.

Contando finalmente dalla determinazione positiva del nominato Clemente V. di fissare la santa sede in Avignone, la quale egli prese sul principio dell' anno 1309. perciocchè negli anni antecedenti era andato vagando per diverse città della Francia, fino al ritorno di Gregorio XI. vi corrono anni 68.

appellò fra gli altri nel 1300. Giacomo Gaetano degli Stefaneschi nell'ordinario della romana chiesa, dicendo: *primicerius, et schola cantabit introitum, et Kyrie eleison cantu romano*. (V. la not. 352). E li cantor d'Avignone non solo adorni delle consonanze di quarta di quinta e di ottava, giusta la concessione avutane da Giovanni XVII. secondo Papa avignonese (V. la nota 204.) ma anche superbi dei famosi *faux-bourdons* (356), e bene istruiti di tutte le cabale dei mottetti volgari

(356) Che il vocabolo musicale faux-bourdon, *falsobordone* sia venuto di Francia in Italia non v'ha chi lo ponga in dubbio. Io però inutilmente ho cercato negli scrittori di musica chi ne assegni l'epoca. A me sembra di poterne ascrivere l'origine alla metà circa del secolo XIV., ed il passaggio in Italia all'epoca del ritorno della santa sede da Avignone; quando i cantori pontificii avignonesi si riunirono in Roma ai cantori della scuola romana. Ecco i fondamenti della mia congettura. I due scrittori più antichi che nominano il falsobordone sono Franchino Gafore Lodigiano che fiorì circa il 1490. (*Tiraboschi stor. della letterat. ital.* To. 6. par. 1. pag. 374.) e Adamo di Fulda, che viveva circa il 1440. (Gerbert *scriptor. eccles. de mus.* To. 3. pag. 329.) Tanto però Franchino, quanto il Faldense nominano il falsobordone, come un vocabolo già comune, usuale, e per niun modo nuovo. È certo altronde, che a' tempi di Giovanni de Muris il quale viveva circa il 1320. (Gerbert loc. cit. pag. 189.) non era ancora questo vocabolo in uso, perchè egli mai non lo nomina; e dovendo significare poco appresso quella maniera di musica, che poi si disse falsobordone servesi dell'antico nome *organum*, *organare*, *organizare*, *regula organi*, *etc.* Io pertanto la discorro così. Se nel 1320. il vocabolo faux-bourdon non era ancor nato, e nel 1440. già era comune ed usuale: dunque la sua origine deve assegnarsi poco dopo la permissione delle consonanze di Giovanni XXII., vale a dire circa il 1340., ovvero 1350. Perchè poi potesse aversi nel 1440. per un vocabolo non nuovo ma comunissimo dovette essere recato in Roma, e quindi adottato per tutta Italia o nel 1367. allorchè vennero la prima volta i cantori avignonesi con Urbano V., ovvero nella loro seconda venuta con Gregorio XI. il 1377.

E qui mi domanderà alcuno: cosa era in fine questo faux-bourdon? Era una composizione a tre parti lavorate per lo più sopra le consuete melodie della salmodia degli otto toni o modi ecclesiastici, e combinate nella seguente maniera. La parte acuta o soprano o contralto cantava la melodia nota del canto gregoriano, la parte media o contralto, o contro-tenore, o tenore la quarta sotto la parte acuta: la parte grave, ossia il bourdon, o basso, o tenore cantava sempre la sesta sotto la parte acuta, e questa o maggiore o minore giusta la scala diatonica musicale, meno che l'ultima nota, ove giunta la detta parte grave, saltando opportunamente andava a posarsi in consonanza per-

degli ochetti, dei lubrici discanti, de' tripli, de' quadrupli, e de' quintupli, delle varie misure di ritmo. (V. la not. 203 ec.) Inoltre ecco due persone autorevoli in contrasto, il primicerio della scuola romana, ed il superiore, o primo dei cantori avignonesi.

fetta di ottava con la parte acuta, e di quinta con la media. Eccone la testimonianza del Gafore: (*practica musicae* lib. 3. cap. 5.) *Quarta admittitur in contrapuncto quum tenor et cantus procedunt per unam aut plures sextas, tunc vox media, scilicet contra tenor, quartam semper sub cantu tenebit, tertiam semper ad tenorem observans in acutum. Hujusmodi autem contrapunctum cantores ad faux-bourdon appellant .... quod in psalmodiarum modulationibus a musicis frequentius observatur*. Ed altrove: *usu ecclesiastico falsum bordonem dicimus, psalmodiae concentum harmonicum, qui suo tenore procedit invariatus usque ad clausulam*. Il Faldense aveva già detto lo stesso, ma più oscuramente (musicae par. 2. cap. 10.) *cum diatessaron perfectis aut imperfectis moderatur concordantiis, et ipsa consonantiam facit, non ex se; sed respectu aliarum, quod musici gentium vocabulo faulx-bordon vocare ceperunt, quia tetrum reddit sonum*. E nel cap. 11. *Diatessaron numquam sola ponenda est, nisi aut perfectam, aut imperfectam moderetur, sed et nec simul ascendere, nec simul descendere licentiam habet, nisi sit, ut praetactum est, faulx-bordon.*

Questa maniera di falsobordone (ed ecco una seconda congettura, che i cantori avignonesi riuniti ai cantori apostolici della scuola romana portassero in Roma ed in Italia questo metodo, e questo nome) si è sempre usata costantemente da tempo immemorabile fino al giorno d' oggi nella nostra cappella. Li libri sui quali noi presentemente li cantiamo, e sui quali gli han cantati i nostri predecessori, sono scritti sotto Leone X. ed io ne ho veduti nel nostro archivio alcuni fogli laceri dal tempo e dall' uso, di carattere senza dubbio del secolo XIV. onde il P. Gio. Battista Martini a torto afferma (stor. della mus. To. 1. pag. 194. n. 84.) che questa maniera di falsobordone sia usata soltanto a' tempi di Franchino, percciocchè usò costantemente nella cappella pontificia nei secoli XIV. XV. XVI. XVII. XVIII., e continua ad usare ancor oggi che siamo all' anno vigesimoprimo del secolo XIX. nel pontificato di Leone XII.

E per dire ancora alcuna cosa circa la ragionevolezza di aver imposto siffatto vocabolo alla maniera sopradescritta di musica, io affermo, che il nome di falsobordone convenga alla musica indicata tanto per riguardo alla forza pretta della parola, quanto per riguardo al significato più esteso, in cui si voglia intendere. E per ciò che riguarda la forza pretta del vocabolo faux-bourdon egli significa falso basso. Ed a ragione. Il basso vero di siffatta maniera di musica si è la parte del soprano o contralto, ossia la parte più acuta, la quale canta in sesta del basso apparente la vera melodia del tono di canto gregoriano; onde il basso o tenore, ossia la parte più grave, o vogliam dire il *bordone, bourdon*, cantando la sesta sotto, canta effettivamente la terza di detta melo-

Cosa avvenisse, nol so. Sparisce da questo momento il nome della scuola romana, e del primicerio, e trovasi ben presto il maestro della cappella del Papa. Non più di venti anni dopo il ritorno di Gregorio XI. in Roma un cotal' Angelo Abate del monastero di S Maria de Ri-

dia; e perciò a ragione fu appellato basso, o bordone falso, o vogliam dire la maniera di salmeggiare con il basso falso, o faux-bourdon. Quanto poi al senso di esso vocabolo preso in significazione generica, ella è una musica falsa per più titoli. Ella è mista di canto fermo, e figurato: ella è armonica, e non ritmica, o misurata: ella è consonante, ma senza varietà di consonanze: ella è sempre eguale, ma differente nelle terze, e seste, ora maggiori, ed ora minori: ella dà un perpetuo risultato armonico del tutto nuovo di terza, quarta, e sesta. In una parola non è canto fermo, non canto figurato; ma insieme è canto fermo, e canto figurato: e rende all' orecchio degli uditori un misto avvedutamente indicato dal Fuldense con l'espressione, *tetrum reddit sonum*: cioè un suono degno di essere eseguito innanzi a quel Dio cui assistono gli angeli con timore e tremore, e con faccia velata, perchè è Dio tre volte santo. Onde una maniera di musica così severa, e come abbiam detto immaginata, meritava al paragone della maniera ordinaria di musica, il nome di faux-bourdon.

E qui a buon diritto voglio notare pesantemente lo Zarlino, il quale fattosi a considerare questa foggia di falsobordone con occhio meramente sistematico musicale, ne disse: (istituz. armon. par. 3. cap. 61. pag. 247.) che *non era lodevole*: perciocchè *non possono permettersi più quarte di seguito*, siccome avviene nella *progressione di terze e seste, essendo la quarta una delle consonanze perfette*. Ed io gli rispondo: che ne mente; perciocchè egli moltissime volte usò nelle sue musiche, le quali sono alle stampe, fra le parti queste quarte di seguito, e le progressioni ascendenti e discendenti di terze e seste; e perchè le udì di buon effetto le lasciò correre: nel falsobordone però da se non inventato le riprovò: ed intanto non si avvide l'incauto, che le sue stesse parole lo condannavano: aggiugne di fatto, che *tal maniera era a' suoi tempi molto in uso*, e che *con difficoltà anche grande non si sarebbe potuta levare*: ma se era molto in uso, dunque era gradita: è se era gradita in modo da non potersi togliere, come mai non era lodevole?

Per compimento di questa nota ne piace di aggiungere, che mentre ancora fioriva nel massimo vigore l' uso della soprindicata prima maniera di falsobordone, incominciò ad introdursi nelle chiese per il canto armonico della salmodia una foggia di musica ben diversa dall' antico faux-bourdon, cui però, quantunque impropriamente, fu imposto il nome stesso di falsobordone. Questa seconda maniera consiste in una composizione regolare, ma senza ritmo determinato nella esecuzione a quattro voci di nota contro nota, sempre consonanti, con qualche legatura nella cadenza, giusta le regole comuni dell' armonia, avente in una delle quattro parti del concento la melodia ecclesiastica del tono

valdis e maestro della cappella del Papa si trova il primo fra i testimonii rogati nel testamento, che fece in Roma gli 11. di Agosto del 1397.

o modo, che prendesi per oggetto: Questo falsobordone pian piano mandò in non cale la prima maniera, che sola dura nella cappella pontificia, siccome è stato accennato di sopra, e ne prese il luogo con tal possesso, che non solo fecesi associare nella ridetta cappella apostolica alla prima maniera; ma s' introdusse in tutte le altre cappelle, massime d' Italia; e vi si mantenne, benchè con qualche amarezza, a fronte di una terza maniera di falsobordone di cui a momenti si ragionerà, la quale erasi guadagnata il plauso universale; essa però con la sua pazienza ed avvedutezza supplantò la novella rivale per modo, che ottenne l' ambita privativa; e si è quindi fino al dì d' oggi mantenuta costantemente e pacificamente nel suo esercizio: cosicchè ella è l' unica maniera di falsobordone che (tolta la cappella pontificia) generalmente si conosce, e si eseguisce.

Ebbe il secolo XVII. una terza maniera di musica per il canto della melodìa, che fu appellata ancor essa *falsobordone*. Roma per circa trent' anni la gustò sommamente: siccome però avviene ad ogni maniera di caricature, passò di moda, e ne perì la memoria. Questo falsobordone era eseguito da una voce sola accompagnata dall' organo. L' organo sonava un basso posato di figure brevi, o lunghe, ricavato dalla nota melodìa ecclesiastica del primo, o secondo, o terzo ec. modo, o tono; di quel modo o tono cioè su cui voleva eseguirsi il falsobordone. La voce cantava un verso del salmo con *passaggi*, e *diminuzioni* di *crome*, *semicrome*, *biscrome*, e *fuse*, con *trilli*, *mordenti*, *appoggiature*, *gruppi*, *messe di voce*, *incocciature*, *ec.* interziandovi di tratto in tratto, e *recitativo*, e *declamazione*. In tutti i versi del salmo il basso dell' *organo* era il medesimo. Ciascuna voce però nel respettivo verso che le toccava in giro o *soprano*, o *contralto*, o *tenore*, o *basso* variava melodie ed artifizi. Per lo più i cantori lo eseguivano *alla mente*, seguendo la moda di siffatta maniera di cantare. (V. il cap. 4. di questa sez. 2.) Vi fu però fra gli altri un cotal Francesco Severi nostro cappellano cantore, il quale con grandissimo incontro ne stampò varii libri per comodo di coloro che fossero scarsi d' invenzione. Ecco il titolo del primo libro. *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in roma sopra i falsibordoni di tutt' i toni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l' anno, con alcuni versi del miserere sopra il falsobordone del Dentice composti da Francesco Severi perugino cantore nella cappella di N. S. Papa Paolo V. dedicati all' Illustrissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Scipione Caffarelli Borghese. In Roma da Niccolò Borboni l' anno* 1615. *con lic. de' sup. et privil.*

Se il P. Gio. Battista Martini nella sopraccitata nota 84. od altrove si fosse degnato di comunicarci siffatte notizie, siccome poteva giustamente convenirgli per l' oggetto della storia musicale di cui si occupava, io mi sarei dispensato da così lunga nota, ed avrei colà rimesso il lettore: ma egli si contentò di segnare un indice di compositori di falsobordone; e così mi son veduto obbligato a supplire in questa parte le notizie che mancano.

il Card. Filippo d'Alenson della real stirpe Valesia di Francia (357). *Praesentibus ibidem Venerabili Patre domino Angelo Abbate Monasterii S. Mariae de Rivaldis Magistro Cappellae D. N. Papae praedicti* cioè Bonifazio IX. Se questo P. Abbate Angelo sia stato il primo maestro della cappella sostituito all' antico primicerio io nol saprei accertare. La breve distanza di venti anni dalla venuta di Gregorio XI. a Roma non repugna; tuttavia per mancanza di monumenti convien che ne lasci la notizia in forse.

Quello però che diviso potersi avere per indubitato, si è, che Gregorio XI. appena giunto in Roma dovette abolire il nome di primicerio, e di scuola de' cantori, come, denominazioni nella romana curia antiquate; dovette riunire i cappellani cantori di essa scuola con i cappellani cantori avignonesi, dovette assegnar loro per capo un distinto personaggio ecclesiastico, forse lo stesso primicerio della scuola romana, come sembra ragionevole, forse in mancanza del primicerio il predetto P. Abb. Angelo, che potrebbe essere stato il superiore, ed il primo de' cantori apostolici avignonesi avendolo sopra veduto d'assai ben affetto al cardinal D' Alenson, forse alcun'altra persona ch' io non saprei indicare; e dovette imporre a siffatto superiore dell' accennata riunione di cantori apostolici il nome di maestro di cappella del Papa, giusta la nuova moda di maestri in ogni maniera di scienze, d'arti, e d'uffizi. Ed eccone la prova. Quel cotale Strabense il quale poco dopo l' elezione di Alessandro V. ossia nel 1409. cioè dire soli 12. anni dopo rogato il testamento dell' Alenson scrisse l'azienda di tutti gli uffiziali dei palazzi pontificii a tenore dell' antiche consuetudini, *sequendo antiquas consuetudines,* ne assicura nel cap. 18. *de capella*, che il sommo Pontefice era solito di avere nella sua cappella de' cantori, e fra questi uno chiamato *maestro della cappella* cui si apparteneva la direzione,

(357) *Ritus dandi praesbyterium a Petro Moretto investigatus et explanatus*, Romae, Typis Barnabò, et Lazzarini 1741. Appendix 3. pag. 341. *documentorum* num. 4. *testamentum Philippi cardinalis de Alemonio,* ex membrana apud archivium S. M. trans Tyberim, pag. 348. extant subscriptiones testium rogatorum.

ed il governo degli altri. (358) *Summus Pontifex consuevit habere in sua capella cantores et inter eos esse unus, qui vocatur Magister Capellae, ad cujus officium pertinet omnes alios dirigere et gubernare.* Ora poi per potersi collocare i cantori ed il maestro della cappella pontificia fra le antiche consuetudini della corte romana a fronte del primicerio e della scuola esistenti ancora nei pontificati d'Innocenzo VI. e di Urbano V. (V. le note 353. 354.) convien per lo meno assegnargli un lasso di anticipazion di trent'anni. Dunque non può esser stato che Gregorio XI. distante per quattro Pontefici intermedii da Alessandro V. di anni 31., quello che appena giunto in Roma, abolì la ridetta scuola, e l'uffizio del primicerio e riunendo in un sol corpo i cantori romani e gli avignonesi creò a loro capo un distinto ecclesiastico col nome di maestro della cappella del Papa, siccome di fatto abbiamo veduto maestro della cappella del Papa il P. Abb. Angelo nel pontificato di Bonifazio IX. successore di Urbano VI. il quale fu eletto nel luogo di Gregorio XI.

E qui avvertasi come questo incarico di maestro della cappella pontificia essendo realmente una sostituzione alla dignità, all'autorità, all'onore del primicerio ebbe tutta quella distinzione che comportavano i nuovi usi della corte romana. Non potè certamente il maestro della cappella essere autorizzato a dare il voto, ed a sottoscriversi dopo i cardinali nella elezione de' nuovi Pontefici (359): non potè baciare la spalla del

(358) *Acta selecta caeremonialia S. R. E.* collectore P. D. Ioanne Baptista Gattico, Romae ap. haered. Io. Lauren. Barbiellini 1755, pag. 271. *Avisamenta pro regimine et dispositione officiariorum in palatio domini nostri Papae*, cap. 18. *De capella*. Il Gattico nell' avviso che premette all' opuscolo indicato, così si esprime: *codex vaticanus* 4736. *pulchrum suppeditat monumentum, quod appellari potest memoriale familiarium, et officialium romano Pontifici deservientium. Scriptum fuit a quodam strabensi statim post electionem Alexandri PP. V. anno* 1409., *sed antiquiores pontificiae aulae consuetudines demonstrat . . . Ab hujus memorialis editione me non prohibuit ejusdem editio facta pridem a Muratorio To. III. rerum italicarum, etc.*

(359) Nella elezione, o per meglio dire, nella conferma di Calisto II. eletto in Clugny il dì 2. Febbrajo 1119., che inviarono colà i cardinali esistenti in Roma, si sottoscrisse dopo l' ultimo cardinale diacono il primicerio della scuola de' cantori: *Ego Nicolaus primicerius scholae cantorum laudo, et confirmo*. V. Martene *Collect. amplis.*

Papa allorchè recavasi solennemente a pontificare (360), non potè dopo le grandi funzioni sedere nel triclinio pontificio alla mensa col Papa accanto al cardinal arcidiacono ove anche i cantori sedeano a mensa (V. la not. 286) non potè annunziare ne' vesperi solenni la prima antifona al sommo Pontefice : (V. la nota 352. sotto l'anno 1272.) Non potè vestire il Papa degli abiti sagri in un col secondicerio (361) al qual uffizio sono in oggi destinati li primi due cardinali diaconi assistenti. Queste ed altre costumanze che distinguevano i primiceri della scuola de' cantori eran cessate per la lontananza della S. sede da Roma e non rallignarono per la diversità de' nuovi usi già adottati dalla corte pontificia nella dimora in Avignone. Se tanto però non ottenne il maestro della cappella ebbe pure degli onorifici distintivi che mostrano ad evidenza il conto che si tenne di cotal uffizio. Ebbe con la sopraintendenza al collegio de' cantori cappellani anche le superiorità sopra tutti gli altri individui occupati nei diversi uffizi della cappella, niuno ec-

anecdot. To. 1. pag. 647. Giorgi *de Liturgia rom. Pont.* To. 2. dissertat. 1. cap. 4. §. 4. pag. 49., et cap. 7. §. 10. pag. 116.

(360) *Cum autem Pontifex (in missa de mane Natalis D. N. I. C.) intrat presbyterium, mansionarius ecclesiae (S. Mariae Majoris) porrigit ei arundinem cum cereo accenso. Tunc Pontifex accipit eam, et ponit ignem in stupa posita super capita columnarum ad figuram finis mundi per ignem. In medio presbyterii progrediens sistit iter. Primicerius deponit mitram de capite suo, et osculatur dextram scapulam Pontificis, et Pontifex benedicit eum.* Mabillon *ord. rom.* XI. num. 17. pag. 126. Per testimonianza dei medesimi ordini romani non il solo primicerio, ma anche il secondicerio, l'arciparafonista, ed il parafonista usavano nelle funzioni ecclesiastiche il piviale, e la mitra. Veggasi pur la nota 352. sotto l'anno 1201.

(361) *Egredientibus diaconibus de secretario remanent cum Pontifice primicerius, secundicerius, etc. et subdiaconus sequens, qui tenet pallium Pontificis in brachio suo. Pontifex autem per manus subdiaconorum regionariorum mutat vestimenta sua hoc ordine: Defert ea plicata cubicularius tonsuratus, accepta a manibus ostiarii juxta caput scamni. Subdiaconi regionarii secundum ordinem suum accipiunt ad induendum Pontificem ipsa vestimenta, alius lineam, alius cingulum, alius anagolaium, id est amictum, alius lineam dalmaticam, et alius majorem dalmaticam, et alius planetam: et sic per ordinem induunt Pontificem. Primicerius autem, et secundicerius componunt vestimenta ejus ut bene sedeat.* Mabillon. *ord. rom.* I. num. 5. 6. pag. 6. 7. In simiglievol maniera si esprimono anche altri ordini presso lo stesso Mabillon.

cettuato: (362). ebbe la prelazione con i cantori cappellani sopra tutti gli ordini della prelatura nel concorso ai benefizi ed alle dignità anche nelle cattedrali e nelle patriarcali (363) ebbe la presentazione delle persone nominate ed elette dai cantori ai benefizi vacanti di tutti gli individui della cappella (364) ebbe l'altissima distinzione di benedire quotidianamente la mensa del Papa, di leggervi la sagra Bibbia, e di render le grazie; e perciò ebbe la tavola quotidianamente nel palazzo apostolico: che se talvolta non avesse egli il maestro potuto soddisfare a quest'ultimo incarico di benedire, di leggere, e di ringraziare alla mensa del Pontefice, doveva scegliere uno dei cappellani cantori a' quali spettava di adempirlo (365). Ma la dovuta brevità mi costringe di di passar oltre.

Soppresso il nome della scuola de' cantori, ed il titolo di primicerio di essa scuola dal Pont. Gregorio XI. siccome è stato veduto poc'anzi, il primo maestro della cappella pontificia di cui si abbia memoria, e

(362) Quantunque l'espressione *niuno eccettuato* appartenga a costumanze non molto antiche; risveglia tuttavia ed accende nella memoria del passato la gelosia del conculcamento presente. Onde senza venire al dettaglio mi contento di citare le bolle di Eugenio IV. Niccolò V. Calisto III. Pio II. Sisto IV. Innocenzo VIII. Alessandro VI. Giulio II. Leone X. Clemente VII. Paolo III. e Giulio III. gli originali delle quali in pergamena bollata conservansi nel nostro archivio. Come pure i mandati del salario di tutta la cappella del secolo XV. e di una porzione del XVI. ove si conosce la gradazione di tutti gli uffizi, e la loro subordinazione.

(363) Veggansi nella nota precedente le *bolle* citate, ove si concede, e si rinnova tante le volte questa prerogativa.

(364) Anche questo diritto trovasi nelle bolle citate nella nota 362., e ne' diarii della cappella v'ha l'esecuzione non interrotta di questa prerogativa fin'oltre il 1600.

(365) Ne' pranzi solenni era uffizio dell'arcidiacono di leggere alla mensa del Papa, siccome rilevasi dagli *ordini romani*. La somma distinzione di benedire quotidianamente la mensa Pontificia, e di leggervi la sacra bibbia, di cui fu onorato fin dal bel principio il maestro della cappella, ed in di lui assenza uno dei cappellani cantori apostolici, è riferita fra le antiche ed attuali costumanze della corte romana dal sopraccitato Strabense. (*Gattico*, *Acta caeremon.* pag. 271. 272.) *Item dictus magister capellae debet in prandio coram Domino nostro bibliam legere, et benedicere, ac gratias intonare: et pro hoc debet in palatio apostolico prandere, non tamen coenare. Si autem ipse magister idoneus non fuerit, debet ex ipsis cantoribus unus eligi, qui praemissa faciat.*

che forse fu veramante il primo de' maestri abbiamo già detto essere stato l'Abbate Angelo. Mi credo qui in dovere di riportare la serie dei suoi successori costituiti in ecclesiastica dignità.

1397. Angelo abbate di S. Maria de Rivaldis.

1462. Niccola Fabri (366) maestro in arti, e Governatore di Roma (367).

(366) So essere un salto non picciolo dall' anno 1397. al 1462., e per quanto vogliasi prolungare la vita del maestro P. Abb. Angelo, non si potrà mai farla giugner tant'oltre. Ecco però la mia congettura. Nei mandati della nostra cappella apostolica MS. nel nostro archivio dal 1400. fino al 1492. non v'è il salario per il maestro, il quale non vi si nomina, tolti solo gli anni 1462. e 1463. in cui era maestro il sopraccitato Niccola Fabri. È certo altronde, che Bartolommeo de Maraschi prefetto del S. P. A. fu maestro della cappella dal 1469. al 1479. siccome può vedersi nella nota seg. 368. Io pertanto diviso che dal principio del secolo stesso XV. potessero i maestri del sagro ospizio sostituiti ai *vicedomini*, e quindi i prefetti del S. P. A. avere l'incarico di maestri della cappella; e che perciò non fosse loro assegnata provisione particolare essendo reputato questo magistero come uno degli uffizi del *maggiordomato*: onde si avrebbe la seguente serie.

Dal 1397. fino circa al 1400. il P. Abb. Angelo.

Dal 1400. fino al 1458. i maestri del sagro ospizio: ed a questo proposito possono vedersi le *notizie storiche degli antichi vicedomini* dell'Avv. Filippo Maria Renazzi.

Dal 1458. al 1462. Alessandro Mirabelli detto anche *Piccolomini* prefetto del S. P. A. Senatore di Roma, e Viceeamerlengo.

Dal 1462. al 1464. il suddetto Niccola Fabri governatore di Roma.

Dal 1464. ai 1469. Corrado Capece di Tramutola prefetto del S. P. A., ed arcivescovo di Benevento.

Dal 1469. al 1479. Bartolommeo de Maraschi prefetto del S. P. A. vescovo di città di Castello, governatore di Roma, e Viceeamerlengo.

Dal 1479. al 1491. Giovanni Monissart prefetto del S. P. A., ed eletto vescovo di Tournay.

Dopo la morte del Monissart seguita li 12. Agosto 1491. il Pont. Innocenzo VIII. dovette eleggere Cristofano Barbone vescovo di Cortona maestro della cappella, siccome leggesi in una bolla del lod. Innocenzo VIII. dei 20. Luglio 1492. esistente nel nostro archivio: *venerabilis fratris nostri Christophori episcopi cortonen. nunc dictae capellae, ex successorum suorum ejusdem capellae magistrorum pro tempore existentium praesentationi, ac nostrae etc.* cui fu assegnata la provisione particolare nel ruolo della cappella in fiorini 10. mensili, siccome da quell' epoca in poi si trova costantemente la quota mensile per i vescovi maestri di cappella che mai più non furono prefetti del S. P. A.

(367) Fra gli altri mandati del 1462. in quel d'Aprile si legge: *Magistro Nicolao*

1469. Bartolommeo de' Maraschi vescovo di Città di Castello (368).

1492. Cristofano Borbone (369) de' marchesi di Petralta vescovo di Cortona, e commissario generale della R. C. A.

1507. Francesco Sinibaldi d'Osimo vescovo suessano, e canonico della basilica vaticana.

1515. Elziario Genet primo cappellano cantore apostolico, denominato Carpentrasso, quindi vescovo *in partibus*, e maestro della cappella (370).

Fabri capellae magistro, SS. D. N. Papae Gubernatori florenos ect. Mandati del card. D' Aquileja nel Pont. di Pio II. esistenti MSS. nel nostro archivio.

(368) *Notizie storiche degli antichi Vicedomini* di Filippo Maria Renazzi, Roma. Salvioni 1784. pag. 43. 44. *Bartolommeo de' Maraschi mantovano, vescovo di Città di castello. Paolo II. lo dichiarò maestro della cappella pontificia, impiego in quel tempo rispettabilissimo, e che sempre esercitavasi da un vescovo, il quale soprintendere doveva e tutti gli uffiziali, e sagri ministri di detta cappella . . . . morì in Roma nell' anno* 1487.

(369) Bartolommeo de' Buraschi, che abbiamo veduto maestro della cappella dal 1469. avendo lasciato nel 1479. la prefettura del S. P. A. forse anche lasciò il magistero della cappella pontificia. (V. la no. 366) Dal detto anno 1479. fino al 1492. non so accertare chi si fosse il maestro della cappella, forse Giovanni Monissari, (V. la d. n. 366) forse Cristofano Borbone, che era maestro nel 1492. forse alcun altro. Chiunque però si fosse, certo è che fu vescovo, perciocchè nelle bolle di Sisto IV. dei 17. di Aprile 1480. e d' Innocenzo VIII, de' 20. Settembre 1486. le quali esistono nel nostro archivio, si legge: *Magistro capellae, sacristae, cantoribus capellanis etc.* cioè si nomina il maestro prima del sagrista, che giusta la relazione di Angelo Rocca nella *chronhistoria de apostolico sacrario* pag. 341. furono in quell' epoca due, cioè F. Giovanni di città di Castello vescovo di Massa sagrista dal 1460. al 1483. e F. Giovanni Angelo Bossi milanese già frate agostiniano, e da Sisto IV. traslatato nell' ordine cisterciense, ed abbate di S. Sebastiano fuori le mura, sagrista dal 1483. al 1501. Qui cessano i dubbi; perciocchè dal 1492. in poi le memorie del nostro archivio presentano senza interruzione la serie sopradescritta dei maestri della cappella.

(370) Che Elziario Genet, già cappellano cantore della nostra cappella detto Carpentrasso, fosse vescovo *in partibus* è indubitato per il moto proprio di Leone X. segnato il 1. di Novembre 1518. esistente nell' archivio della nostra cappella; perciocchè incomincia *motu proprio etc. Venerabilibus fratribus magistro et sacristae capellae nostrae, ac dilectis filiis familiaribus nostris continuis commensalibus, et in eadem capella nostra cantoribus capellanis, et aliis etc.* e termina: *Nomina vero sunt: Elzia-*

1526. Antonio Scaglioni d'Aversa vescovo della sua patria.

1529. F. Gabriele anconitano arcivescovo di Durazzo, e quindi vescovo di Castro.

1535. Bartolommeo Croto vescovo *in partibus*.

1540. Ludovico Magnasco di S. Fiora vescovo di Castro, quindi d'Assisi.

1551. Girolamo Maccabei vescovo di Castro e canonico della basilica vaticana.

1562. Tolommeo Galli vescovo di Mortara, e quindi arcivescovo di Siponto, e poi prete cardinale.

1564. Giovanni Amati da Cori vescovo di Minori e canonico della proto-basilica lateranense (371).

rius Genet magister dictae capellae etc. Ora chi non sa, che il Papa appella i soli vescovi *fratres*? E di fatto come il Genet maestro della cappella era vescovo, così era arcivescovo di Durazzo nell'anno stesso F. Gabriele d'Ancona sagrista, (Rocca, *chron-hist. de apost. sacr. pag.* 344.) che poi fu maestro della cappella nel 1529.

(371) Il P. fra Casimiro da Roma nelle *memorie istoriche delle chiese, e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma, Rosati 1744. pag. 115. afferma, essere stato Giovanni de Amatis cerimoniere pontificio: eccone le parole. *Giovanni de Amatis, detto dall' Ughelli ex castro Corii, e nell' epitafio, domo Cori. Fu egli canonico di S. Giovanni Laterano, e vescovo di Minori nella provincia di principato citeriore, non già di Minorca, una delle isole Baleari, come ha notato Antonio Ricchi. Fu inoltre cerimoniere pontificio, il che è stato incognito all' Ughelli, ma chiaramente si manifesta dagli archivii della sua patria, nei quali sotto li* 16. *Ottobre dell' anno* 1560. *si legge*: „ Ordine de' signori conservatori, che non si commandi „ il cavallo del reverendissimo Signore D. Giovanni de Amatis, maestro delle ceremonie „ di N. S. „ *; e nell' anno vegnente a dì* 13. *Maggio* („ Consilium pro solvendis scu„ tis 125. reverendissimo D. Ioanni de Amatis, magistro caeremoniarum Pii IV;) eo „ quia ab eodem Pontifice obtinuit favore communitatis gratiam condonationis scuto„ rum 500. ab eadem debitorum annuatim pro novo subsidio „. Ciò poi che doveva sapere e l'Ughelli ed il P. Casimiro si è, avere avuto il de Amatis l'onorifico incarico di maestro della cappella apostolica. Ciò non costa solo per i diarii MSS. della nostra cappella, che dal 1564. al 1566. nominano sovente *magistrum de Amatis*, e *magistrum episcopum minorensem*, ma eziandio per gli atti concistoriali di Pio IV. ove così si legge: *Romae in palatio apost. apud S. Petrum die* 17. *Septembris* 1565. *Fuit consistorium ad divi Marci . . . . Referente cardinali camerario minorensi vacanti per obitum bo.*

Questo è il momento in cui si pretenderebbe che Pio IV. avesse creato il Pierluigi ammogliato maestro della cappella pontificia.

1566. Egidio Valenti di Pesaro vescovo di Sutri e Nepi.

1567. Giuseppe Panfili veronese vescovo di Segni.

1574. Mons. Antonio Boccapadule segretario de' brevi a principi e canonico di S. Pietro.

Qui termina la successione dei maestri costituiti in dignità ecclesiastica, e passa il magistero nel collegio dei cappellani cantori apostolici. Prima però di contarne l'aneddotto sappia il lettore come il nostro collegio sotto i maestri fin quì nominati non era già una congrega di cantori soggetti comunque all'autorità del maestro, era un collegio rivestito di diritti assai luminosi, i quali senza ledere il dovuto rispetto alla rappresentanza magistrale gli davan la prerogativa di costituire di per se con il solo decano alla testa un collegio venerabile, lo autorizzavano di puntare e penare i colleghi, e gli altri individui della cappella, dipendenti dal collegio, lo abilitavano non solo a nominare abili soggetti ai benefizi vacanti per la morte di qualsifosse persona della cappella, ma eziandio d' imporre delle pensioni a suo arbitrio sopra gl' indicati benefizi etc. E tutto ciò è manifesto tanto per le apostoliche costituzioni, quanto per una solenne sentenza di Mons. Gio: Battista Cicala uditore generale della R. Camera emanata nel 1550. all' occasione, che il maestro Mons. Ludovico Magnasco vescovo di Assisi pretese di arrogarsi alcune delle ridette prerogative spettanti privativamente al collegio (372). Ora ad un collegio così

mem. D. Alexandri Molae illius ultimi episcopi praefectus fuit dominus Ioannes capellanus SS. D. N. et magister capellae. Cum Cardinalis camerarius testificatus esset, in eo omnia, quae ex concilio requirebantur reperiri, processuique una cum principibus ordinem subscripsit; sed quoniam in doctoratus gradu non satis erat expressum, an esset factus doctor ab universitate, sicuti concilium requirit, nescio quid negocii ortum est, admonenti cardinali Pacecchο, ut saltem ea res in exemplum ne transiret: ac Summus Pontifex dixit pro ecclesiae qualitate se judicare eum idoneum: velleque, ut ad residentiam iret, et sic fuit declaratus episcopus minorensis, cum retentione beneficiorum, et officiorum, ac etiam magistri capellae, et fuit facta gratia.

(372) L'originale in pergamena di questo interessantissimo pubblico stromento o sentenza esiste nel nostro archivio: incomincia: *Ioannes Baptista Cicada Dei et apostoli-*

eretto, e rivestito di cotai diritti, e di molti altri, che per brevità si tralasciano; e che solo quindici anni in dietro aveva saputo con un pubblico stromento far note al mondo le sue ecclesiastiche prerogative, poteva imporsi un maestro ammogliato, un valorosissimo, ma semplice compositore di musica? Passiamo a vedere come la carica di maestro della cappella pontificia fosse trasferita nel collegio stesso dei cantori apostolici.

Il Pontefice Sisto V. sagacissimo, com'era, e provvidentissimo sapendo le disgustose vertenze, che di tratto in tratto rinnovavansi per ambizione di preminenza fra il vescovo maestro della cappella pontificia vero superiore di tutti gl' individui inservienti alla cappella stessa come successore degli antichi primiceri, ed il vescovo sagrista, (373) volle on-

cae sedis episcopus albingaven. SS. D. N. Papae, ejusque camerarii, nec non curiae causarum camerae apostolicae generalis auditor, Romanaeque curiae judex ordinarius etc. Noverint universi et singuli hoc praesens publicum instrumentum inspecturi, lecturi, pariter et audituri, quod etc. termina. *Datum Romae in aedibus nostrae solitae residentiae sub anno a Nativitate Domini 1550. Indictione 8. die vero 27. mensis Martii Pontificatus SS. in Christo Patris et Domini Nostri, Domini Iulii divina providentia Papae tertii, anno primo, praesentibus ibidem DD. Ioannes de Incudia, et Georgio de Iturera dictae curiae causarum camerae apostolicae notariis testibus ad praemissa vocatis atque rogatis. Et quia ego Gaspar Paganus publicus apostolica auctoritate nec non curiae causarum camerae apostolicae notarius praemissis omnibus et singulis interfui, atque in actis meis adnotavi, ideo hoc publicum instrumentum subscripsi, et publicavi, signumque meum hic apposui consuetum in fidem praemissorum rogatus, et requisitus.*

(373) Se io volessi qui servirmi di notizie estratte dal nostro archivio potrei di leggieri incorrer la nota di passionato: citerò poche parole del sopramenzionato Strabense nel rapporto che dette ad Alessandro V. il quale gli aveva richiesto da Pisa in data dei 4. Luglio 1409. la notizia delle obbligazioni particolari degli uffiziali della corte pontificia, parole, che non ebbe difficoltà d' inserire anche il sagrista P. F. Angelo Rocca nella *Chronhist. de apost. sacrar. pag. 337. Item ad eundem* (al confessore del Papa, e sagrista), *pertinet custodire, et ministrare magistro capellae vestimenta, et ornamenta, et alia necessaria ad usum quotidianum capellae Domini Nostri.* E ben sapeva il Rocca, che i suoi antecessori fino al 1586. cioè fino al suo immediato predecessore F. Agostino Molari sagrista dal 1574. al 1595. avevan dovuto prestare in questo, ed in altri più rilevanti articoli la lor dipendenza al vescovo *maestro* della cappella.

ninamente toglierne la sorgente. Fatti pertanto venire a se Giovanni Antonio Merlo, e Francesco Soto de Langa cantori apostolici, disse loro che, sapendo a prova quanto brave persone vi aveva fra i cappellani cantori, era venuto nella determinazione di conferire in perpetuo al loro capitolo l' elezione del maestro *pro tempore* della cappella apostolica in un individuo del collegio medesimo: e che facessero nota ai colleghi questa sua condiscendenza, volendone la loro accettazione. Il collegio per i due nominati Merlo, e Soto umiliò in risposta al trono pontificio i sentimenti più efficaci di obbedienza, di riconoscenza, e di perpetua gratitudine. Dietro questa risposta il Pontefice destituì incontanente dal magistero l'attuale maestro Mon. Antonio Boccapadule e con la bolla *in suprema* del 1. di Settembre 1586. conferì al collegio dei cappellani apostolici l'onore impareggiabile di creare in perpetuo il maestro della cappella dal gremio dei cantori, approvando, confermando, e rinnovando a favore del maestro così eletto dal gremio de'cantori, ed ai di lui successori *in perpetuo* tutti e singoli i privilegi, le esenzioni, le libertà, le prerogative, le facoltà, le grazie tanto spirituali, quanto temporali, e gl' indulti conceduti, approvati, e rinnovati fino a quel punto a pro del *maestro della cappella apostolica* in genere o in specie, fosse da se, fosse da qualunque dei romani Pontefici suoi predecessori, e della S. romana sede, purchè non fossero contrarii ai decreti del sagrosanto ecumenio generale concilio di Trento, o non fosse stato loro espressamente derogato (374)

(374) Bulla Sixti V. *In suprema militantis ecclesiae cathedra.* Dat. Romae apud S. Marcum an. 1586. Kal. Septembris (extat pergamena bullata in nostro tabulario capp. pont. et impressa in bullar. romano novo To. 2. fol. 540.) *Unus cantorum capellanorum dictae capellae magister . . . . Item collegium facultatem et auctoritatem magistrum dictae capellae de ipsius collegii gremio existentem eligendi concedimus et elargimur . . . . Insuper omnia et singula privilegia, exemptiones, libertates, praerogativas, facultates, gratias, tam spirituales, quam temporales, ei indulta eisdem magistro, et cantoribus capellanis in genere, vel in specie per quoscumque romanos Pontifices praedecessores nostros, ac etiam nos, et dictam sedem, hactenus quomodolibet concessa, approbata, innovata, quoad ea videlicet quae decretis praedicti concilii contraria, et sub ullis revocationibus comprehensa non sunt, approbamus, confirmamus, et innovamus.*

Pubblicata la bolla sul finire dell'anno stesso 1586. fu eletto nel capitolo generale dei cappellani cantori a maestro della cappella apostolica, per l'anno 1587. il sopramenzionato Giovanni Antonio Merlo romano; e così invariabilmente di anno in anno si è sempre continuato fino al presente, di eleggere il dì 28. Decembre, uno dei cappellani cantori a maestro della ridetta cappella. E notisi, che per quanto cotali maestri eletti dal gremio dei cappellani cantori non potessero, e non possano farsi valere alcune prerogative dell'antico magistero, incompatibili con la qualità di privata persona, priva di ecclesiastica dignità; tuttavia rimanendo loro, in virtù della bolla Sistina, l'onore di succedere ai maestri vescovi, successori dei primicerii della scuola romana, sono anche rimaste alcune distinzioni dei medesimi maestri vescovi; come la candela prelatizia per la festa della purificazione di Maria Vergine: la palma prelatizia nella Domenica degli ulivi: la presentazione delle persone elette dal collegio ai benefizii vacanti dei cappellani cantori: l'esenzione dal cantare per tutto il tempo del magistero: la quota delle propine eguale alla quota spettante un dì ai maestri vescovi, ec. E da ultimo per la bolla di Clemente XIII. *Cum retinendi* de'31. Agosto 1762. si sono riuniti nel maestro eletto dal gremio de'cappellani cantori, eziandio alcuni dei diritti del decano della cappella, diritti che prima del decano aveva goduto il cantore denominato, *Priore della cappella*; e che innanzi al priore erano appartenuti al secondicerio, ed all'arciparafonista ne'tempi del primicerio.

Mi lusingo, che l'estensore sopraccitato del giornale de' letterati di Roma, sarà ora a sufficienza chiarito ne'suoi dubbii. Ed io torno a rispondere a chi mi chiese il perchè dal Pontefice Pio IV. fosse eletto il Pierluigi compositore della cappella, e non maestro: perchè il Pierluigi com'era impareggiabile nel merito di compositore, così era mancante delle prerogative e quanto alla nascita, e quanto allo stato, ond'essere assunto al magistero. Se il Pierluigi fosse stato sacerdote, forse Pio IV. dietro l'esempio di Leon X. che creò vescovo, ed elesse maestro della cappella il Carpentrasso, ossia Elziario Genet, lo avrebbe in simil guisa onorato: ei però era congiunto in matrimonio, e non potè essere innalzato più che al posto di compositore.

Che anzi ponderando una espressione di Sisto V. fatta intimare al colle-

gio dei cappellani cantori, per mezzo del maestro Mons. Boccapadule, cioè che se il collegio non accudiva alla sua condiscendenza verso di esso, già indicata ai due cantori Merlo, e Soto, gli avrebbe dato un *maestro della professione a suo modo* (375); io son d'avviso che volesse Sisto intendere il Pierluigi (V. il cap 5. della 3. Sez.): ma buon per lui, e per la cappella, che i nostri predecessori seppero attenersi alla sovrana volontà. La cappella nei maestri eletti dal gremio de' cappellani cantori ha, è vero, per la bolla Sistina una rappresentanza, e per la qualità della persona privata di siffatto maestro una rappresentanza limitata, ristretta, dimezzata dell'autorità del primicerio, e dell'onore dei maestri vescovi; ma pur n'è una continuazione: ed il Pierluigi sepolto in tutte le altre cappelle di Europa, vive ancora, e vivrà mai sempre nella cappella apostolica. La cappella però con i maestri ammogliati, secolari, e di moda avrebbe cessato sotto il Pierluigi di essere la cappella di prima: avrebbe dovuto successivamente adattarsi ai nuovi stili dei diversi maestri; e così dietro la moda musicale, il Pierluigi ne sarebbe stato perpetuamente sbandito; e la cappella apostolica a simiglianza delle altre, udirebbe gli stili da farse, e da commedia: purtroppo *in ecclesia theatrales moduli audirentur et cantica* (376) eseguiti da' cantori, che fatti la sera innanzi vituperosi in sù

(375) Tutto il ragguaglio delle diverse udienze ch'ebbero da Sisto V. li due cappellani cantori Merlo e Soto, per riguardo alla nuova istituzione del maestro della cappella apostolica, trovasi registrato nel nostro archivio in un volume scritto di pugno del medesimo Giovanni Antonio Merlo, sotto la data dei 20. di Giugno 1586. Eccone un breve saggio. *Avendo la Santità di N. S. Papa Sisto V. ragionato più volte con meco, et il Sig. Soto sopra il nostro maestro di cappella, dicendo etc. etc. In resoluzione Sua Santità si risolse di volere, che ad ogni modo fussi maestro di cappella uno della professione, etc. Et ci mandò a dire per il Sig. Antonio Boccapadule nostro maestro di cappella, che ci proponeva questi infrascritti partiti etc. Che lui si contentava, che si eleggesse uno di noi in quel modo, che a noi piacesse, cioè o per tre mesi, o per sei mesi, o per un anno* (così fu decretato) *ovvero perpetuo etc; ovvero lui ce ne avria dato uno a suo modo. Basta: ei ne fece proporre tutti li sopradetti partiti, cosa veramente di grandissima considerazione della sua grande amorevolezza verso di noi etc.*

(376) S. Hieronymus in cap. 5. epist. ad ephes. *Audiant haec adolescentuli, audiant hi quibus psallendi in ecclesia officium est. Deo non voce, sed corde cantandum;*

le scene, farebbero la mattina il sacerdote in chiesa. (377) Grazie pertanto al Pontefice Pio IV. che volendo compensare i sommi meriti del Pierluigi contentossi di creare per esso il nuovo incarico di compositore: e grazie al Pontefice Sisto V. che propose di suo beneplacito ai nostri predecessori di eleggere in perpetuo fra di essi il maestro della cappella apostolica, onde il luogo santo de' santi non diminuisse punto della sua augusta venerazione, e vi si perpetuasse con una musica inspirata di pure

nec in tragoedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas: ut in ecclesia theatrales moduli audiantur, et cantica. In simiglievol maniera nell' omilia *in laudem eorum qui comparuerunt in ecclesia* tuonava contemporaneamente dalla cattedra di Costantinopoli il Crisostomo: *sunt qui contemnentes Deum, ac spiritus eloquia pro vulgaribus ac profanis ducentes incompositas voces emittunt. Miser! oportebat te cum tremore ac reverentia angelicam glorificationem resonare. Tu vero mimorum ac saltatorum voces huc inducis. Non cogitas hic adesse Deum invisibiliter. Non cogitas, quod angeli . . . . Verum tu ista non cogitas, quoniam ea quae in theatris audiuntur mentem tuam obtruserunt; et ideo quae ibi geruntur in ecclesiae ritus inducis, ideo clamoribus nihil certi significantibus animum incompositum evulgas.* Il ciel volesse, che questo rimprovero ai cantori e compositori del secolo IV. ripetuto dagli scrittori di buon senso quasi in ogni secolo, non meritasse al dì d' oggi d'essere ancora con più di forza gittato a molti sul viso da che il delitto di far cantare per intero nelle chiese le *arie*, *i duetti*, *i terzetti*, *ed i cori di teatro* con più di sfacciatagine quì, quì in Roma si frequenta.

(377) Salvator *Rosa*. Satira 1. *la musica*. Terz. 70.

Chi vide mai più la modestia offesa?
Far da Filli un Castron la sera in palco,
E la mattina il sacerdote in chiesa.

A torto il Rosa fè questo rimproccio ai soli soprani: bassi, tenori, e soprani, il meritarono a suo tempo, *interlocutori*; come lo meritano a' nostri dì e bassi, e tenori coristi. Quanto però ai nostri cappellani cantori senz' aver d' uopo di citare altre leggi pontificie, basta il Pont. Benedetto XIV. *de syn. dioec.* lib. 11. cap. 7. il quale disse: *contra vero, si qui ex ecclesiae cantoribus clerici sunt, ne hi in scenam ascendant, quod religiosissime observatur a musicis pontificiae capellae.*

voci (378) la simiglianza dell'eco, che alle voci pure della celeste Gerusalemme ſa rispondere la Gerusalemme terrena.

(378) Che nella cappella pontificia non usi, e mai non sia usato il suono dell' organo, e molto manco di altri strumenti è un fatto incontrastabile, e moltissimi scrittori ne fan l' elogio. Così il P. Filippo Bonanni, *la gerarchia eccles.* pag. 483. e seg. *non si legge, che nelle funzioni solenni de' pontefici fosse l' uso nè dell' organo, nè di altri stromenti musicali, costume santamente ritenuto, e praticato fino all' età nostra nella capp. pontificia, ove la maestà del vicario di Cristo, e degli altri membri della gerarchia ecclesiastica congiunta con il canto concilia devozione a chiunque vi assiste.* Così il P. Mabillon *mus. ital.* To. 1. pag. 47. *Romae, dominica Trinitatis capellae pontificiae interfuimus. Nullus organorum musicorum usus in ejusmodi sacris, sed sola vocum musica, eaque gravis cum plano cantu admittitur.* Così il card. Bona, *de divina psalmod.* cap. 17. *de cantu ecclesiast.* §. 2. num 5. *etiam nunc Romae in sacello summi pontificis semper sine instrumentis officiorum solemnia celebrantur.* Così per tacer di tutti gli altri il Pont. Benedetto XIV. *de syn. dioeces.* lib. 11. cap. 7. *In pontificio sacello nostro organorum usus numquam receptus fuit.* Il primo poi che per quanto mi sappia, abbia indagato il perchè nella pontificia cappella si usi il solo *canto*, escluso il suono, si è Grazioso Uberti nel *contrasto musico*. Roma, Grignani 1630. par. 5. pag. 114. quivi ei domanda: *ma perchè nella cappella pontificia si usa solamente il canto, e non il suono?* risponde saggiamente in ultimo luogo. *E per dirti un' altra ragione. La su nella chiesa trionfante, dove li beati godono la visione di Dio, se vi è il canto de' Serafini, e se vi sarà il canto vocale de' beati, non vi è però, e non vi sarà istromento alcuno, nè cosa materiale; mentre dunque in quella sagra cappella, simbolo del celeste regno ogn' uno sta rivolto alla faccia del Pontefice, capo della chiesa militante, non è maraviglia, se lungi il suono degli stromenti vi si ode la sola musica delle voci.* Le quali parole mi sembrano analoghe a quanto aveva già indicato il Crisostomo nell' omelia sopraccitata (nota 376.): *In supernis angelorum exercitus canunt gloriam: in terris homines in ecclesiis ad eorum exemplum eandem canunt gloriam. In supernis seraphim ter sanctum illum resonant: in terris eundem hominum promit multitudo. Communiter tum coelestium tum terrestrium plaudit celebritas, una est gratiarum actio, una exultatio, una benevolentium, gaudentiumque statio:* e così come quelli cantano con le sole voci innanzi a Dio in cielo, i cantori apostolici innanzi al di lui vicario ripetono le stesse laudi con le sole voci in terra.

Capitolo X.

Il Pierluigi è richiesto dal card. Pacecco di mandare in Ispagna al re Filippo II. la famosa sua messa, per cui fu salva la musica ecclesiastica. Dietro tal domanda fa egli imprimere il secondo tomo di messe, v'inserisce la ridetta messa denominata messa di Papa Marcello e lo dedica al menzionato sovrano. Si cerca perchè denominasse cotal messa siffattamente: e si mostra come questo titolo non inteso dagli scrittori gli abbia indotti nelle erronee opinioni già confutate ne' precedenti capitoli. Si discute contro Martino Gerbert chi sia il vero autore delle altre due messe dette similmente di Papa Marcello: e contro Carlo Pellegrini si dimostra, che tali messe denominate di Papa Marcello non possono essere state composte da S. Marcello I. Papa e martire.

Circa il fin di Settembre dell'anno 1565. siccome è detto nel precedente capitolo era stato creato Giovanni Pierluigi in premio del suo valor musicale compositore della cappella apostolica d'ordine espresso del Pontefice Pio IV. Trascorsi appena due mesi, ecco un nuovo turbine minaccevole. Muore ai 10. di Decembre il Pontefice, e gli emoli di Giovanni

Non per saper, ma per contender chiari,
(Petrarca Trion. della Fa. c. 3.)

lusingandosi di vederlo nuovamente balzare nel primiero avvilimento con una seconda espulsione, scagliaronsi contr'esso, e contro la novità del grado, cui era stato innalzato, quasi inferociti leoni; e come draghi gravidi di veleno vomitavan quotidianamente a di lui carico i più amari sarcasmi. Fu dato intanto ai 7. di Gennajo del 1566. per successore a Pio IV. il santo cardinale Michele Ghislieri, che nominossi Pio V., il quale essendo stato uno degli otto cardinali destinati alla esecuzione dei decreti dell'ecumenico tridentino concilio, ed in conseguenza avendo

avuto parte tanto nelle discussioni tenute sopra la musica ecclesiastica con i cantori pontificii, quanto nell'approvazione della famosa terza messa tante volte ricordata del Pierluigi, aveva anche sommamente gradito il di lui innalzamento al posto di compositore della cappella apostolica: onde appena assunto al sommo pontificato lo confermò autorevolmente in tale incarico, siccome fecero in appresso Gregorio XIII. Sisto V. Urbano VII. Gregorio XIV. Innocenzo IX., e Clemente VIII., i quali ebbero sempre mai a lodarsi di possedere nella loro cappella un uomo distinto per sì rari talenti, e mandato dal cielo a perfezionare il genere di musica degno del culto e della casa di Dio, siccome appariva ogni giorno più manifestamente nelle mirabili sue produzioni. Tranquillatosi così il Pierluigi nella conferma del suo nuovo impiego di compositore e respirando eziandio un tantolino più nell'economiche finanze, corse con maggior lena la carriera de' profondi suoi studi.

Intanto il cardinal Francesco Pacecco protettore de' regni di Spagna presso la S. sede conoscendo quanta gloria poneva Filippo II. nella sua cappella musica, per cui sull'orme di Carlo V. suo padre impiegava vistosissime somme: conoscendo inoltre come il medesimo Filippo dopo essere stato decorato dal Papa del glorioso titolo di *protettore della chiesa cattolica*, aveva più accesamente infiammato nel suo cuore lo zelo per il lustro delle sagre funzioni, che magnificentissimamente celebrava nella nuova cappella di Madrid, (cui aveva di fresco trascelta per città capitale de' suoi regni, e per sua residenza) divisò, che accettevole, e graditissima riuscirebbe al suo sovrano la dedica della famosa messa del Pierluigi, per la quale era salva la musica ecclesiastica, onde arricchirne la sua cappella. Animato pertanto dalla lusinga di prevenire i desideri di cotanto sovrano, o forse anche essendone segretamente incaricato fè noto al Pierluigi, che se avesse bramato l'onore di dedicare a Filippo II. alcuna delle sue opere, e segnatamente la messa, ond'era salva la musica ecclesiastica, egli stesso si sarebbe dato la premura, che sua Maestà gradisse la dedica ed il dono.

L'offerta dovette riuscire lusinghiera anzi che nò all'animo del Pierluigi, il quale tuttavia seppevi riconoscere un non so che degno di matura ponderazione; onde con una risposta evasiva rimise l' inviato del

cardinale ad un secondo abboccamento in più opportuna giornata. Ed ei corse tosto al cardinal Vitellozzi suo protettore, personaggio e per acutezza d'ingegno e per profondità di studi e per vastità d'esperienza molto avveduto nel maneggio degli affari di corte. Esposegli la dimanda avuta della sua messa per il re Filippo II., e richieselo istantemente de' lumi necessarii per rettamente risolvere, e rispondere aggiustatamente. Dagli effetti può di leggieri congetturarsi che si convenisse ne' seguenti articoli.

1.° Che la dimanda probabilmente doveva provenire dal re Filippo o almeno essere avanzata di suo consenso; e perciò le si doveva accudire.

2.° Che il dedicare ad un monarca sì grande una sola messa, era troppo piccola cosa: e che insieme il dedicare ad un monarca secolare d'oltremonti una messa composta in Roma da un suddito pontificio per ordine di una congregazione di cardinali, e dai medesimi approvata come il capo d'opera della musica ecclesiastica, perchè riuniva in se le condizioni decretate dal concilio tridentino, ed i rilievi aggiunti dagli EE. porporati, e dal capo della chiesa era una cosa troppo grande: onde convenire e per l'un rispetto e per l'altro dedicare a Filippo II. un volume di messe contenente fra le altre la messa indicata.

3.° Che la messa segnatamente richiesta, essendo stata composta senza titolo, o denominazione alcuna, era conveniente, che dovendosi imprimere, portasse per consuetudine una sensata denominazione.

4.° Che il titolo di cotal messa potendo essere scelto ad arbitrio, dovesse conservare a Roma tutto intero il pregio della composizione, onde recasse trionfantemente, e non mostrasse di accattare oltremonti la meritata sua gloria.

5.° Che poteva immaginarsi nella formola del titolo, come la ridetta messa fosse stata anticipatamente dedicata in Roma ad alcun personaggio di distinzione: e per togliere ogni maniera di ombra poteva essere denominata dal nome di un sommo Pontefice, verso cui il Pierluigi avesse professato più divota osservanza.

6.° Che il Pontefice dal cui nome fosse desunto il titolo della messa richiesta, poteva essere Marcello II. E ciò perchè forse il Pierluigi dovette indicare opportunamente al cardinal Vitellozzi il suo ramma-

rico per la morte di quel Pontefice, cui erasi prefisso per l'antica servitù professatagli di dedicare la *seconda delle sue opere*: ma che la prematura morte di esso Pontefice glie lo aveva impedito.

Onde fu concordemente e dal cardinal Vitellozzi, e dal Pierluigi conchiuso, che la messa, per cui fu salva la musica ecclesiastica, richiesta in oggi dal cardinal Pacecco per essere denominata a Filippo II. porterebbe il titolo di *messa di Papa Marcello*: che il Pierluigi la inserirebbe in un volume di altre sue messe; e che questo volume impresso in Roma, stante l'offerta del cardinal Pacecco, sarebbe dal Pierluigi dedicato al re Filippo II.

A chi mi richiedesse, ond'abbia io attinto le ragioni di così preciso dettagliato racconto, rispondo, che n'ebbi contezza in un antico e lacero frontispizio MS. della partitura in piccolo sesto della messa di Papa Marcello esistente nel nostro archivio, la qual partitura con il foglio del frontispizio nelle trascorse peripezie della seconda invasione di Roma (379) miseramente perì, o fosse nel trasporto di esso archivio

(379) Nella prima invasione di Roma del 1798. il nostro archivio fu prodigiosamente salvo. Seguiva l'armata francese un cotal sig. Mesplet come commissario delle belle arti; questi occupato nello spoglio di tanti preziosi oggetti non curò gran fatto la musica, fece però alcun bene, ed anche qualche caritatevole atto a parecchi suonatori, e cantori della città ridotti in miserie. Per quel che riguarda la nostra cappella, richiese dapprima il Mesplet le copie di varie composizioni, che gli furono date: quindi volle le chiavi della *custodia* (due piccole camerette, ciascuna situata respettivamente in una delle cappelle al Vaticano, ed al Quirinale, ove si tengono i libri musicali per il servigio quotidiano, che si dicono *custodia*) e gli furono consegnate: ei però dopo alcuni mesi in partendo da Roma restituì ad un nostro cantore *Giuseppe Censi*, le ridette chiavi senza mai visitar le due *custodie*, che lasciò biffate, ed al momento furon dai nostri con grandissimo rischio involati tutti i libri, e posti in salvo.

L'archivio però musicale essendo situato al Quirinale in luogo molto elevato ed appartato sfuggì ai primi depredatori. Poco dopo il palazzo quirinale fu destinato per abitazione dei consoli della nuova repubblica: il chirurgo Liborio Angelucci divenuto console fece suo pollajo tutta la località superiore nel palazzo, onde il nostro archivio rimase in balìa di un vecchio guardapolli. Evacuata Roma al sopraggiugnere dei napolitani, il Quirinale fu salvo da quelle truppe, che danneggiarono non poco il Vaticano. Nel ritorno de' francesi si ebbe anche per pollajo de' nuovi abitanti la stessa superiore

dal Quirinale alla biblioteca vaticana, che il commissario intendente della corona Marziale Darcì ordinò con suo decreto, ed eseguirono Felice Storace Concierge (custode) del palazzo imperiale (quirinale) con li due conservatori della biblioteca vaticana Angelo Battaglini, e Filippo Aurelio Visconti, o fosse nel secondo trasporto di esso archivio dalla biblioteca vaticana al Quirinale, cui io mi studiai di presiedere con la massima vigilanza e per l'interesse della mia cappella, e per l'ordine espresso ricevutone dalla bocca del sommo Pontefice Pio VII. Il fatto sta, che riordinando l'archivio, non ho mai più ritrovato l'indicata partiura.

Analogamente al concertato con il cardinal Vitellozzi rispose Giovanni alla persona inviatagli per la seconda volta dal cardinal Pacecco. Allestì quindi al più presto quattro messe a quattro voci, cioè, *de beata Virgine*: *Inviolata*: *sine nomine*: *ad fugam*. Due a cinque voci: *aspice Domine*: *salvum me fac* (380). ed aggiugnendo alle medesime in ul-

località, e l'archivio fu nuovamente nelle mani del guardapolli. Liberata finalmente l'Italia e Roma, io fui de' primi, che m'introdussi nel Quirinale, corsi tosto all' archivio, e trovai la porta socchiusa, mi cadde, a dir vero, il cuore in terra, spingo la porta, e trovo le serrature appese ad un chiodo, gli armarii però chiusi, gli apro, avendo meco le chiavi, e li riconosco, non credendolo quasi ai miei occhi, intatti; ond'ebbi ad esclamare: *fecit Dominus potentiam in brachio suo. Oculos habuerunt et non viderunt; manus habuerunt, et non palpaverunt. Divites dimisit inanes*!

Il soprannominato sig. Mesplet nell' anno 1807. per mezzo di un cotal sig. Ingres uno dei pensionati dell' accademia di Francia a villa Medici richiese al nostro collegio l' attestato di aver gelosamente nella occupazione di Roma conservato il nostro tesoro musicale, e gli fu per compiacimento rilasciato in data degli 8. di Luglio 1807. Oltre cotal' officio gradisca anche il sig. Mesplet, o s' egli mai non fosse più tra' vivi, gradiscano i suoi questa, che io gli rendo, onorevole rammemorazione del di lui nome, della di lui carità verso alcuni professori romani di musica, e della moderazione usata verso il collegio de' cappellani cantori apostolici, e verso le custodie e l' archivio de' loro libri nei diciannove mesi della furibonda inumanità, del barbaro spoglio, e della violenta rapina del suo direttorio.

(380) Li titoli delle sei messe, come ognun vede, tutti son castigati, e comportabili anche dietro la proibizione dei cardinali della congregazione destinata alla esecuzione dei decreti del Tridentino. Che se taluno calcolando sulle ristrettezze del Pierluigi si argomentasse di trovar nei due titoli *Aspice Domine*. *Salvum me fac*, una tal quale

timo luogo la messa segnatamente ricercata a sei voci, per cui fu salva la musica ecclesiastica, con il titolo *Papae Marcelli*, le fece tutte imprimere in un volume in foglio grande in Roma per gli eredi de' fratelli Dorico. Nel frontispizio non volle darvisi alcun titolo, nè quello di maestro della basilica liberiana, cui attualmente serviva; nè quello di compositore della cappella apostolica di fresco ottenuto, fermissimo essendo nella presa determinazione, di cui si è regionato altrove. Eccone le semplici parole. *Ioannis Petri Aloysii praenestini missarum liber secundus. Romae. Apud heredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium. Anno Domini* 1567. Di questo secondo volume di messe ho veduto un'altra sola edizione in quarto del 1598. per Angelo Gardano in Venezia (381). Se più ve ne abbia avute nol so.

Veniamo alla dedica. Ella è a mio credere molto bene intesa, e sotto la coperta di parlarvisi genericamente di tutte le messe contenute nel dedicato volume, vi si danno parecchie interessantissime notizie intorno alla messa intitolata di Papa Marcello che per altro mai non si nomina. Di fatto attesta quivi il Pierluigi di essersi impiegato a vantaggio della musica ecclesiastica *per consiglio di gravissimi e santissimi personaggi* nelle quali parole chi non riconosce i cardinali della congregazione deputata alla esecuzione dei decreti del concilio tridentino? Ed aggiugne che animato da siffatto stimolo aveva posto in opera ogni maniera di studio, e di applicazione, e di industria, onde rivestire le sagre parole della liturgia con un nuovo genere di musica. *Gravissimorum, et religiosissimorum hominum secutus consilium, ad sanctissimum missae sacrificium novo modorum genere decorandum*

imitazione del *memor esto* di Jusquin del Prato; (nota 227.) e si volesse perciò arrogare il diritto di tacciarlo da abbietto: io gli risponderei, che mai non m' indurrò a tenere l' animo di Giovanni così vile, che alla prima mossa, contr' ogni costume, sottomettesse le armi onde implorare che si abbassasse il pollice a sua salvezza; imperciocchè ei mai non invilì.

(381) Ecco il frontispizio dell' altra edizione da me veduta. *Missarum cum quatuor, quinque, ac sex vocibus auctore Ioan. Petro Aloysio praenestino nunc denuo impressae, et diligenter recognitae liber secundus. Venetiis apud Angelum Gardanum*, 1598.

omne meum studium, operam industriamque contuli; nelle quali parole chi non vede indicata a chiare note la messa di *Papa Marcello*? E a vero dire non possono queste in modo alcuno intendersi delle altre sei messe di quel volume. Sono elleno di buonissimo stile, sufficientemente vi s'intendono le parole, le melodie ne son tratte da temi ecclesiastici, sono in fine opere di un sommo artista, che apertasi una nuova via, vi cammina a passi da gigante, ma debbesi dir che non vola: s'inoltra alla perfezione della sua arte nella nuova carriera, ma è da confessarsi, che non l'ha ancora completamente raggiunta, siccome eragli di fatto avvenuto nello scrivere la messa di *Papa Marcello*, in cui volando qual'aquila reale incontro al sol nel meriggio, toccò dalla prima all'ultima nota il sommo della perfezione.

E tanto più io credo aver il Pierluigi nello esprimersi siffattamente avuto di mira la sola indicata messa, quanto che, oltre le parole sovresposte del consiglio ricevuto da gravissimi e santissimi personaggi, e del nuovo stile adoperato nel comporre le messe, anche altre espressioni della stessa dedica non possono veridicamente adattarsi se non alla detta messa; come a cagion d'esempio, che offeriva a sua maestà produzioni migliori delle altre sue antecedenti: *Hos ingenii mei conatus non quidem primos, sed tamen feliciores, ut spero, tuae majestati potissimum dicandos existimavi*: lo che come non sempre era vero (ed egli il sapeva molto meglio, ch' io nol conosco) delle prime sei messe di quel volume, le quali uscivano per la prima volta alla luce, così sempre era verissimo per rapporto alla messa di *Papa Marcello* la quale aveva riscosta l'approvazione degli otto gravissimi e santissimi porporati, era a giudizio del pubblico la più bella, la più nobile, la più sublime delle conosciute sue opere, il prototipo della musica ecclesiastica, e la sola degna di serbare alla musica l'antica sua destinazione al sagro culto dell' Altissimo. Ond'è che per questa dedica al re Filippo II. io traggo dalla bocca dello stesso Pierluigi un nuovo argomento in confermazione di quanto ho esposto nei due precedenti capitoli 8. e 9. di questa sezione, cioè: ch'ei scrisse a favor della musica ecclesiastica non di proprio consiglio non per insinuazione di un solo, fosse Pontefice fosse cardinale, ma per ordine di più gravissimi e santissimi personaggi, cioè degli EE. porpo-

rati della congregazione destinata alla esecuzione dei decreti del Tridentino e che la messa per cui guadagnò la causa, ed ottenne la favorevol sentenza fu di un genere totalmente nuovo, e di cui non vi aveva esempio nè nelle opere degli altri maestri, nè nelle medesime anteriori produzioni del Pierluigi.

Cade quì in acconcio una riflessione di cui non debbo defraudare i lettori. Fece il Pierluigi imprimere nella messa di *Papa Marcello* un solo *Agnus Dei*, laddove ben due ve ne aveva egli composti giusta la consuetudine de'suoi tempi, il primo terminante con le parole *miserere nobis*, il secondo con le parole *dona nobis pacem*, siccome veggonsi di fatto e l'uno e l'altro nel volume segnato num. 22. del nostro archivio, cioè nella prima copia di detta messa tratta dall'originale del Pierluigi per uso della cappella apostolica dallo scrittore Giovanni Parvi nell'anno 1565. Questa omissione resemi, tostochè me ne avvidi, curioso di esaminare il secondo repudiato *Agnus Dei*. In osservandone dapprima la material costruzione lo ritrovai composto a sette voci, lavorate sopra le melodie principali della messa, e vi scorsi un canone doppio nella parte del primo basso, che risolvono respettivamente a suo tempo il primo tenore alla quinta, ed il secondo soprano alla duodecima. Passando quindi all'esame artistico lo vidi stentato nel suo procedere, ed aridamente istecchito; v'ebbi a scontrar degli incisi, che non sono della messa; e mi disgustò in vedendolo mancar talvolta perfino della giusta misura. Dissi allora fra me.

Quandoque bonus dormitat Homerus.
(Horat. de Ar. Poet. v. 359)

Soggiunsemi però tosto la riflessione. E come mai fu egli possibile, che il Pierluigi così profondamente dormisse? E perchè mai, risvegliatosi finalmente, ed avvedutosi del suo sonno, in luogo di dare alle stampe la messa con un solo *Agnus* fuori dell'uso comune, non si studiò di comporne un altro da gareggiare con il rimanente della medesima? Giudichi il lettore se io mal m'apposi, appigliandomi, per appagare me stesso, al seguente divisamento.

Innanzi di accingersi alla pericolosa esecuzione dell'incarico gravo-

sissimo addossatogli dalla viva voce del S. cardinale Carlo Borromeo, siccome è detto nel capitolo 8. alzò più volte Giovanni le mani divote al suo Dio accompagnandole con le umili voci: *Illumina, Domine, oculos meos,* per le quali intitolò la prima delle tre messe che scrisse in tal circostanza (V. la not. 332.). Tardò il Signore per di lui bene di ascoltarlo; e provonne la costante fiducia nelle pazienti fatiche, nello studio indefesso, nella vigilante industria di cui usò Giovanni, componendo le prime due messe, che sono l'estratto di quanto l'umano intelletto aveva saputo fino a quel dì produrre di musica la più severa. Degnossi finalmente l'Altissimo di esaudire le calde di lui preghiere, inspirandogli, mi sia lecita l'espressione, una foggia di musica non più udita, *novum modorum genus*, e che come non aveva esempio, così non fu mai più da alcuno, nè dallo stesso Pierluigi esattamente raggiunta: compiacendosi Dio per questa messa non solo di serbare la musica al suo divin culto, ma di apprestare eziandio in essa una cote al cui filo aguzzassero il lor talento i compositori maestri del santuario, ed un prototipo, su cui dovesse modellarsi, in modo almen da non essergli difforme, ogni maniera di musica destinata per il luogo dell'orazione. Scrisse il Pierluigi, seguendo le tracce del divin lume che lo guidava li *Kyrie, il Gloria, il Credo, il Sanctus*, ed il primo *Agnus*, e ben poteva dirsi della di lui penna, ciò che Davide confessò della sua lingua, che non era, cioè se non *calamus scribae velociter scribentis* (Psal. 44. V. 2.) Preparandosi quindi a scrivere il secondo *Agnus Dei*; gli dovette a mio credere, venir in pensiere il tanto applaudito comunissimo metodo dei compositor de' suoi dì, che nel secondo *Agnus* solevano far campeggiare la profondità della loro mente con alcuna delle più recondite ed astruse maniere di arcani musicali: ed ecco, che il di lui cuore invanitosi allo splendore di quanto aveva scritto fino a quel punto, cercò di superarsi, e di immaginare cose ancor più sublimi, siccome divisò di eseguire nel canone doppio, e nel numero delle sette voci. Ma, ohime! il Pierluigi si studia d'innalzare se stesso; e Dio che fin quivi guidato avevalo per mano, il lascia a se stesso. Rimase Giovanni, partitosi il lume, scortato dalla sola sua arte, scrisse, compose, imitò nel secondo *Agnus* ciò che vide avere scritto

antecedentemente ; ma non fece , che il ritratto dell' opera umana ; la quale non può paragonarsi con la divina. Quanto più sublime era stato il suo volo fintantochè il sostenne l' Altissimo , altrettanto rovinosa fu la sua caduta, quando pretese di per se stesso d' innalzarsi ancor più : ond' è , ch' egli mai non aveva composto , nè mai compose in appresso un tratto di musica cotanto infelice : e tuttavia allucinato dal suo amor proprio nol vide tosto; anzi fecesi un pregio di presentarlo unito alle ammirabili note , che lo precedevano. Conobbe finalmente a suo pro la mostruosità del suo parto nell' atto che volle darlo alle stampe; e vergognatosi di se stesso , dovettesi pentire altamente del concepito orgoglio. Qual maraviglia adunque, se ripudiò incontanente siffatto *Agnus Dei*, e lo tolse alla messa, amando meglio di lasciarla con un solo *Agnus*, che mostrar nel secondo la sua vergogna : e se non sentendosi compreso da quel divino entusiasmo , cui erasi demeritato , o diffidò di scriverne un altro , e nemmen si accinse all' impresa , o se vi si provò , tosto abbandononne il lavoro , trovandolo superiore alle sue forze : onde meritamente confessò nella sopramenzionata dedica a Filippo II. che offerivagli in quella messa un dono ricevuto già per divin benefizio : *A Deo optimo maximo mihi munus hoc et beneficium, quantumcumque est, tributum et impertitum agnosco ... atque majestati tuae potissimum dicandum existimavi* : ed in conseguenza non vi volle, e non vi dovette aggiugnere quell' ultimo mostruoso tratto, che vi aveva composto del suo .

Compiuta l'edizione di questo secondo volume di messe, di cui ci occupiamo, sul bel principio dell'anno 1567. ne fece il Pierluigi per mezzo del soprallodato cardinal Pacecco presentare al re Filippo una copia. Qual compenso ei ne riportasse, nol so. Certo è che fu dal re sommamente gradito siffatto dono, e che i grandi della corona secondarono la compiacenza dimostratane da quel sovrano, siccome leggesi nella dedica del terzo tomo di messe, che similmente Giovanni nominò al re Filippo, nella quale parlando di questo secondo volume gli dice : *Quod munusculum meum, cum tibi tuisque principibus gratum, et acceptum fuisse cognoverim, etc.* e poco appresso: *Quid ad rerum mearum defensionem firmius, quid ad famae meae gloriam illustrius, quis*

denique laborum meorum fructus optabilior existere possit, (e non accenna altro frutto) *quam ut omnes intelligant lucubratiunculas meas placere tibi tali ac tanto principi*, *easque voluntatis et judicii tui testimonio comprobari*? Le quali espressioni io vuò credere che il Pierluigi le scrivesse di buona fede: esse però in riguardo alle di lui opere non avevano alcun grado di verità, ed erano solo il nudo frasario con cui suole l'assentazione parlare ai principi della terra. Imperciocchè le produzioni di Giovanni non abbisognarono ond'essere accreditate del giudicato di grandi personaggi: produzioni siffatte vincevano la pubblica espettazione, e bastava l'udirle per rimanerne non solo pago ma attonito. Roma, l'Italia, l'Europa al pubblicarsi questo secondo volume battè palma a palma, e la fama con le sue cento bocche umiliando il credito di tutti i maestri predecessori e coetanei di Giovanni, lui dichiarò il primo ed il massimo de'compositori.

Come però le prime sei messe di questo secondo volume furono dal pubblico riconosciute ammirabili e di uno stile veramente divoto e degno della casa dell'Altissimo immensamente più che non era lo stil comune degli altri maestri; così l'ultima, la settima, la messa di Papa Marcello riscosse il vanto di una superiorità impareggiabile. In conseguenza non v'ebbe chi non ne parlasse; e siccome il mondo abbonda di coloro, che tutto pretendono di sapere, e quasi altrettanti Salomoni si confidano, che *non sit sermo*, *qui eos possit latere*, (Reg. lib. 3. c. 10. v. 3.) quantunque il vero motivo della denominazione di messa di Papa Marcello impostole di fresco rimanesse occulto nel cardinal Vitellozzi, nel Pierluigi, e forse in alcuno de'respettivi più confidenziali amici di amendue, v'ebbe fra il numero dei sedicenti onniscii, chi francamente spaccionne le più capricciose cagioni, le quali passando di bocca in bocca originarono in progresso di tempo que'tanti favolosi dettagli, a confutar i quali abbiamo dovuto impiegare li quattro precedenti capitoli di questa sezione, e che quì giudichiamo non inopportuno il ripetere quasi sotto un sol colpo di vista.

Non è egli altrimenti vero, che il concilio tridentino si occupasse della musica ecclesiastica sotto il Pontefice Paolo III. mentre il cardinal Marcello Cervini vi fu Legato. Si afferma gratuitamente che il car-

dinal Cervini salito sulla cattedra del Vaticano col nome di Marcello II. avesse stabilito o nel concilio tridentino, o giusta la mente di esso concilio di sbandire la musica dalle chiese: e che Giovanni Pierluigi componesse la messa di Papa Marcello affin di distorre quel Pontefice dal pensiero anzidetto. Similmente è falso che questa messa si cantasse la mattina di Pasqua dell' anno 1555. che il Pierluigi la dedicasse a Paolo IV. e che nel pontificato di Paolo fosse impressa col di lui nome. Fu finalmente capricciosa invenzione di chi affermò che questa messa fosse scritta ed inviata dal Pierluigi al concilio tridentino per consiglio del cardinal Ridolfo Pio di Carpi, onde impedire l'imminente risoluzione di esso concilio: e non ha fondamento che il Pierluigi la componesse affinchè Pio IV. deponesse il disegno concepito di espellere per mezzo dell' autorità del concilio tridentino la musica dai sagri tempii.

Altronde è dimostrato evidentemente per le addotte regioni, e pei recati monumenti essere verissimo che il Pierluigi nell'anno 1565. compose questa messa senza titolo e denominazione veruna per ordine dei cardinali deputati dal Pontefice Pio IV. alla esecuzione dei decreti del concilio tridentino, che questa messa fu provata unitamente a due altre messe pur senza titolo nel palazzo del cardinal Vitellozzi la mattina dei 26. Aprile 1565. e riportò essa sopra le altre due la piena e totale approvazione dai cardinali della ridetta congregazione quivi radunati, onde la musica ecclesiastica ebbe scampo e salute; che fu eseguita la prima volta nella cappella apostolica al Vaticano la mattina dei 19. Giugno; che quando nell' anno 1566. il cardinal Pacecco richiesela al Pierluigi per il re di Spagna, allora il Pierluigi medesimo denominolla di *Papa Marcello* per consiglio dell' anzidetto Cardinal Vitellozzi onde non si avesse a dire in vedendola dedicata al Re Filippo II. che siffatta composizione o per non essere intesa fosse stata costretta di accattarsi fuori di Roma e dell' Italia un appoggio o fosse giudicata degna in disprezzo de' nostri di solo avere un protettor d'oltremonti: che in tal circostanza fu data la prima volta alle stampe falcidiata dallo stesso autore nel secondo *Agnus Dei* come troppo difforme dal rimanente, e che fu dal Pierluigi avvedutamente inserita nel secondo vo-

lume di messe, e dedicata a Filippo II. con la data dell'anno 1567., perchè nel principio di esso anno ne fu compita e pubblicata l'edizione.

Rimane ancora a compimento di questa disamina la discussione di due singolarissime opinioni, una di Martino Gerbert, il quale pretenderebbe di fare il Pierluigi autore delle altre messe dette di Papa Marcello: l'altra di Carlo Pellegrini, il quale nega al Pierluigi la gloria di aver composta veruna messa intitolata di Papa Marcello. Errano amendue questi scrittori, e fia pregio dell' opera il dimostrarlo.

Marino Gerbert, siccome abbiamo altrove rilevato, scrivendo il fatto della messa di Papa Marcello si sbigottì per l' ammasso delle contraddizioni, in cui scontravasi ad ogni passo; e lusingandosi pur in fine di poterle tutte conciliare, aggiunse agli altrui errori i suoi falsi supposti. Egli adunque opinò, che il Pierluigi componesse dapprima sotto Marcello II. una messa a quattro voci col titolo *Papae Marcelli*: che fosse tal messa eseguita il 1555., che il Pierluigi morto in compendio Marcello II., la dedicasse a Paolo IV., e ch'egli stesso sotto Pio IV. studiandovi attorno la rendesse con la giunta di due altre parti vieppiù maestosa e perfetta. Ed in prova di questa sua opinione affermò di possedere un esemplare stampato della messa di Papa Marcello a quattro voci; e di aver veduto nell' archivio musicale di Cesare in Vienna quella a sei voci. *Notandum vero* (sono le parole del Gerbert. *De Can. et Mus. inc. to.* 2. *lib.* 4. *cap.* 1. §. *XXIV. pag.* 232.) *ad conciliandas contradictiones fuisse in manibus meis typis impressam missam* (Papae Marcelli) *Praenestini ad quatuor voces, seu quadricinium compositum*: *Viennae vero in armario musico caesareo servari eandem missam sex vocibus redditam, quam adeo sub Marcello II. aut Paulo IV. caeptam resumserit, retractaveritque amplioribus modulis, majoreque perfectione Praenestinus*. Sia detto in buona pace del P. Gerbert: egli ha preso un grandissimo equivoco. Il Pierluigi compose solamente la messa a sei voci, che poi intitolò *Papae Marcelli*: e tanto la messa denominata *Papae Marcelli* a quattro voci veduta dal Gerbert, quanto l'altra similmente di Papa Marcello non veduta da esso, sono opere miserabili di due compositori di lunga mano inferiori al Pierluigi.

E per chiarirne i lettori, li prego a rammemorarsi il sommo grido che produsse la messa a sei voci di Papa Marcello nel pubblicarsi stampata. Non vi dovett'esser luogo, ove non risonasse: le chiese non solo, ma le case, e le accademie stesse, giusta la costumanza di que' tempi, tutte dovettero echeggiare delle armonie di questa messa. Ora siccome la moltitudine in ogni maniera di novità ove possa esser arbitra nel giudicare, non si contenta, quando riescale gradita, di farne la moda, ma suole ben presto formarsene un idolo di fanatismo; quindi è che Roma volle sentire sempre e da per tutto la messa di Papa Marcello. Ed ecco due compositori interessarsi onde facilitare le bramate esecuzioni. Gio. Francesco Anerio ridusse la detta messa a quattro sole parti per commodo di quelle chiese, che avessero un numero ristretto di cantori; e Francesco Soriani le accrebbe due parti, e distesela ad otto voci per servigio delle grandi cappelle. La messa di Papa Marcello ridotta a quattro voci da Gio. Francesco Anerio fu stampata più volte fin dal 1600; io ne posseggo tre edizioni, del 1626., del 1639., e del 1689. (382). La messa di Papa Marcello accresciuta ad otto voci dal Soriani fu da esso medesimo stampata l'anno 1609. e dedicata a Paolo V. (383).

(382) *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestina cioè:* Iste confessor, Sine Nomine, *Et* di Papa Marcello *ridotta a quattro da Gio. Francesco Anerio: et la quarta* della battaglia *dell' istesso Gio. Fran. Anerio. Con il basso continuo per sonare. In Roma per Paolo Masotti* 1626. *ad istanza di Luca Antonio Soldi.* — *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestina cioè:* Iste confessor, Sine nomine, *Et* di Papa Marcello *ridotta a quattro da Gio: Fran. Anerio, e la quarta* della battaglia *dell' istesso G. F. Anerio. Con il basso continuo per sonare. E di nuovo in quest' ultima impressione emendate. In Roma. Per Andrea Fei* 1639. *ad istanza di Gio: Domenico Franzini alla fontana al pellegrino.* — *Messe a quattro voci del Palestina*, *cioè* di Papa Marcello *ridotta a quattro da Gio. Fran. Anerio.* Iste confessor, *Et* Sine nomine: *e la quarta* della battaglia *è dell' istesso Gio. Fran. Anerio, con il basso continuo per l' organo di novo diligentemente corrette da Francesco Giannini. In Roma per il Mascardi* 1689. *a spese di Gio. Battista Caifabri all' insegna di Genova in Parione.* — *Messe a quattro voci del Palestina*, *cioè:* Iste confessor, Sine nomine, *Et* di Papa Marcello *ridotta a quattro da Gio. Francesco Anerio.* Della battaglia *dell' istesso G. F. Anerio. Et in fine la messa* noni toni *di Pietro Heredia. In Roma per ....* manca il resto.

(383) *Sanctissimo Domino nostro Paulo V. Pontifici opt. max. Francisci Suriani*

Mi faccio qui un dovere di mostrar come queste due messe siano infelicissime; perciocchè potrebbe alcuno maravigliarsi a scapito dell'originale di Giovanni come da una messa tanto sublime potessero due compositori di non poca estimazione ricavare con piccoli cambiamenti due messe tanto inferiori da meritarsi il titolo di miserabili produzioni. E per parlare dapprima della messa a quattro parti ridotta da Gio. Francesco Anerio, io diviso, che mai a veruri compositore non sarebbe venuta in capo una musica tanto fredda, insulsa, insignificante, noiosa, quanto essa. Ragiono ai musici ond'essere inteso in pochi accenti. Prese l'Anerio i due bassi della messa a sei voci del Pierluigi, e ne ricavò un basso perpetuo, e perpetuamente sopra vi armonizzò le tre parti. Questi due soli rilievi sono sufficienti a giudicar rettamente. Ecco le gare dei due bassi della messa a sei voci così vivaci e toccanti, divenute in un solo basso insignificanti ed insulse: ecco le riunioni dei due medesimi bassi, che nella messa a sei voci recano l'uditore sorpreso, direi quasi, fuori di se, sparite affatto nella freddissima perpetua unità della parte grave; ed ecco i diversi gradi delle forze armoniche nella successione ora di tre, ora di quattro, ora di cinque, ora di tutte le parti sempre varia e sempre nuova nella messa a sei voci, cambiati in un picchiare inalterabile e monotono di quattro perpetue parti, che dopo la decima battuta stancano l'orecchio il più paziente. In una parola ella si è questa una musica, che incomincia nobilissimamente; ma ad ogni secondo periodo distrugge le bellezze del periodo antecedente, interzia vili zolle di

romani in basilica vaticana musicae praefecti missarum liber primus. Romae apud Io. Baptistam Roblettum anno 1609. *Index missarum quatuor voc.* Nos autem gloriari. Ad canones *quinque voc.* Sine titulo. Quando laeta sperabam. Octavi toni *sex voc.* Secundi toni. Super voces musicales *octo voc. In Papae Marcelli*. Dalla dedica a *Paolo V.* segnata li 25. di Maggio 1609. si rileva che il *Soriano*, o *Suriano*, o *Suriani* fu successivamente maestro di S. Maria Maggiore, di S. Giovanni, e di S. Pietro, come anche da noi è indicato ne' respettivi indici de' maestri delle tre dette basiliche nelle note 109., 440., 623. esprimendosi egli stesso così: *praeterea labores et industriam addixi, te benignissime annuente, cum in basilica ad Praesepe tu summae rerum praeesses, ego musicae rei. Accedit quod haec parata sunt a me tum in ea basilica, tum in lateranensi, ac vaticana, hoc est, in totius christiani orbis principibus ecclesiis*, etc.

creta a preziosi diamanti, e lega gli uni e le altre col piombo, onde non potè esser prodotta in prima idea da qualsivoglia cherile compositore, e l'Anerio, che da principio dovette vergognarsi di esserne chiamato l'autore, vi lasciò quindi segnare il suo nome dietro gli elogi, che ne riscosse da coloro, i quali contentavansi che i quattro cantoruzzi della loro cappella accompagnati dall'organo rammemorassero loro in qualche modo le melodie della messa a sei voci di Papa Marcello.

Non può dirsi, egli è vero, altrettanto della messa ad otto parti divise in due cori dal Soriani. Contiene però ancor essa difetti tali in paragone della messa a sei voci del Pierluigi, che mal non le si confà l'aggiunto di miserabile. Li due bassi del Soriani sono per lo più li medesimi bassi del Pierluigi, e conservano gli sbattimenti, le imitazioni, le risposte, le gare, le vicendevoli riunioni immaginate nell'esemplare. Ma l'uno e l'altro coro della messa ad otto voci consta perpetuamente di quattro parti, per lo che in paragon della varietà intesa dal Pierluigi, che servesi ora di tre, ora di quattro, ora di cinque, ora di tutte le parti, cade freddissimamente: oltracciò ha dovuto anche il Soriani per la distribuzione costante dei due cori nelle quattro consuete parti mettere sovente in bocca al contralto ciò che il Pierluigi aveva assegnato al tenore; e chi non si accorge del discapito di forza? E così tante volte nella riunione dei due cori ha dovuto togliere le armonie fra i bassi e farli camminare dall' ottava all' unisono, e viceversa per dare alle due parti acute da se aggiunte l'opportuno spazio; e chi non sente con quanto minore effetto? Presenta poi soprattutto a mio credere questo lavoro del Soriani il difetto di un soverchio ammasso di armonie: perdesi nella copia l'eleganza e la chiarezza dell'esemplare: quello è nitido, questa ombrata: in quello le forze sono equilibrate in bilancia tanto per rapporto alla qualità quanto alla quantità delle parti; in questa sono gittate alla rinfusa: e così là sono efficaci completamente all'intento, qui o perchè si elidono, o perchè si confondono rimangono in proporzione stupide e inette. Mi presi un dì il piacere di far eseguire la messa a sei voci del Pierluigi, e la messa ad otto voci del Soriani, dividendole in diversi tratti a vicenda, quella da sei, questa da sedici de' miei virtuosi colleghi: si dovette in

fine da me, e da essi confessare per la verità, che li sei esecutori della messa del Pierluigi potevano raffigurare li diecimila ateniesi comandati da Milziade, e li sedici esecutori della messa del Soriani li trecentomila soldati di Dario I. re di Persia comandati da Datis, ed Artaferne là a Maratona. Si persuada adunque il P. Gerbert che il Pierluigi mai non immaginò la messa di Papa Marcello a quattro voci: ch' ei solo scrisse la famosa messa a sei voci, cui poco dopo impose il nome di Papa Marcello: che Gio. Francesco Anerio tolse alla messa del Pierluigi due parti, un tenore cioè ed un basso, e ridussela a quattro voci: che Francesco Soriani ve ne aggiunse due, cioè un contralto, ed un soprano, e dilatolla ad otto parti: e che amendue questi buoni maestri fecero imprimere siffatte loro non invidiabili fatiche dopo la morte del Pierluigi. Siccome in egual maniera un cotal anonimo (e ciò molto manco potè essere in cognizione del P. Gerbert, per il qual riflesso non ne ho fatto contr' esso un rilievo particolare) all' epoca stessa si prese la cura di estendere siffatta messa *Papae Marcelli* a dodici voci distribuite in tre cori, e non poco vi dovette ei travagliare, onde conservar perpetuamente negli sbattimenti cotale distribuzione contro la prima idea del Pierluigi, che di due in due avevali compartiti: ma a comun divisamento meritò questo lavoro, come scritto con belle cifre, e pulitamente ligato, di rimanersi chiuso fra i MSS. dell' archivio di S. Maria in Vallicella di Roma, ove tuttora conservasi, e quivi per favore del virtuosissimo fratel Giovanni Biglioni l' ho a bell' agio esaminato e discusso.

Veniamo finalmente alla pellegrina erudizione per cui D. Carlo Pellegrini illustra il suo museo Istorico-Legale. Dic' egli, ed autorizza il suo dire sotto l'ombra del chiaro nome del Platina, e di altri, che si dimentica tosto di indicare, come il S. Pontefice e martire Marcello I. fu un lume risplendentissimo della musica: (384) *S. Marcellus I. Romanus Pontifex musicam illustravit*: che compose molte messe a quat-

(384) *Museum Historico-legale bipartitum ab Abb. D. Carolo Pellegrino utriusque juris doctore, sacr. theol. professore. protonotario apostolico, ac patritio civitatis Castrivillarum. Romae ex typographia Fabii de Falco* 1665. *pars. VI. cap. I. pag.* 100.

tro, cinque, e sei voci; *multus missas componendo quatuor, quinque, et sex vocibus*; le quali dal bel principio del quarto secolo dell' era cristiana conservatesi illese fino alla metà del secolo decimosettimo si cantavano ancora a suo tempo; *quae usque modo hac nostra tempestate canuntur*; che tali messe erano state composte da quel Sommo Pontefice con ogni maniera di strumenti e da corda e da fiato e da pulsazione; stante però la loro grande armonia cantavansi modernamente anche senza tali strumenti, *quae canuntur etiam sine istrumentis propter maximam earum harmoniam*: e che per autenticità dell'autor sommo che le scrisse, chiamavansi di Papa Marcello, *Et ab ipso Auctore denominantur missae de Papa Marcello*. Pover' uomo! quanto male era egli informato, e per manìa di dir cose nuove con qual mai vituperevole scarabocchio lordò il suo museo! E dapprima egli ne mente, che il Platina nella vita di Marcello (*Platina, et alii scribentes in ejus vita*, sono parole del Pellegrini) azzardi siffatta notizia; e per quanti autori mi sia preso il fastidio di consultare, non ho scontrato, chi abbiagli a mille miglia data la spinta a tanta caduta. Inoltre egli equivoca nel numero delle parti delle tre messe dette di Papa Marcello, che cantavansi come a suo tempo, così a' nostri dì; perciocchè non sono esse a quattro, cinque, e sei voci, ma a quattro, sei, ed otto voci. In terzo luogo non furono esse composte con veruno strumento; e solo Gio. Francesco Anerio riducendo a quattro parti la messa a sei voci del Pierluigi vi aggiunse il basso per l'organo giusta la novella introduzione di accompagnar con esso le voci, affinchè per tale ajuto anche quattro soli cantori potessero essere sufficienti al servigio delle chiese minori. In quarto luogo ebbe altro a pensare il S. Pontefice Marcello I., che comporre delle messe con gli strumenti: ed avevano ben altra fantasia, che cantare a coro pieno con grande orchestra i cristiani appiattati di que' dì nelle catacombe per la persecuzione di Diocleziano, che precedette immediatamente il pontificato di S. Marcello, e per l'attuale di Costanzo, e Galerio, a' quali si aggiunse Massenzio, che occupò Roma, e sotto il cui tirannico governo fu il Pontefice Marcello condannato al catabolo, ove morì martire di Gesù Cristo. Da ultimo se il Pellegrini si fosse trovato in tempi poco più

a noi vicini, ed avesse pubblicato la sua notizia, che sul finire del terzo, e sul principiare del quarto secolo dell'era cristiana v'aveva il contrappunto artifizioso di più parti, siccome il moderno, lui infelice, gli avrebber fatto non pochi scrittori tornar in gola la temeraria parola. Io però non voglio fargli ingiuria; e mi contenterò di rammentargli la comunissima opinione seguita ancora a' suoi giorni, che se v'ebbe nel canto e nel suono per gli antichi tempi la simultanea riunione di più parti gravi, ed acute, non fu certo involuta siccome la moderna, nè tale da potersi far risalire a quell' epoca le messe di Papa Marcello. Ond'è, che se mai avesse il Pellegrini ordito per questa insidiosa novella di torre al Pierluigi il suo capo d'opera, sappia, che o non fu inteso, o fu dispregiato meritamente. Perciocchè come la fama non comportò che le di lui ciance involassero ingiustamente le respettive, qualunque si fossero, fatiche delle due messe dette di Papa Marcello a quattro e ad otto parti a Gio. Francesco Anerio, ed al Soriani, serbandole per quanto potè ai loro nomi; così fece suo vanto di calcare con man più ferma sulla fronte del Pierluigi qual serto nobilissimo di meritata gloria la messa detta di Papa Marcello a sei voci, formandogli alla posterità con questo titolo appunto di autor della messa di Papa Marcello una distintiva antonomastica denominazione.

Capitolo XI.

Vincenzo Galilei fa imprimere cinque madrigali di Giovanni Pierluigi, e lo denomina: quel grande imitatore della natura. Si prova essere stato il Pierluigi il primo dopo il risorgimento della musica, che siasi meritato cotale elogio. Si dimostra contro il Bettinelli, che potè veramente il Pierluigi con la musica imitar la natura, perchè quest' arte ha regole e precetti tali da formare per il genio de' maestri produzioni veramente belle e sublimi. Per analogia di materia si passa a dimostrare contro il medesimo Bettinelli, che tutto l' esposto si verifica in ogni genere di musica: si additano le cause, che alterano negli uditori il giudizio delle composizioni quantunque siano veramente belle: si mostra, che alcune di queste cause possono togliersi, ed altre che sono inemendabili non toccano tutti i generi di musica. Ond' è, che come il Pierluigi fu il primo a trovare nella musica il vero bello, il vero buon gusto, la imitazione della natura; così da esso in poi, dietro le sue pedate, per la certezza dei precetti dell' arte, in tutte le età vi sono stati nei diversi generi di musica compositori di genio, e composizioni veramente belle.

Siam giunti all'anno 1568., e quadragesimoterzo della vita di Giovanni Pierluigi. Rammentisi opportunamente il lettore, siccome è stato indicato nel cap. XI. della sez. I., che il Pierluigi nei cinque anni e quattro mesi del servigio prestato alla proto-basilica lateranense non volle a patto veruno pubblicare con le stampe alcuna delle sue produzioni: e che ai di lui più confidenziali amici riuscì solo d' involargli parecchi madrigali, uno dei quali fu impresso in Venezia l' anno 1560. per lo Scotto fra i madrigali di Alessandro Strigio, gli altri rimanevano tuttora inediti. Cinque di questi madrigali ebber la sorte di imbattersi nelle mani di Vincenzo Galilei nobile fiorentino, padre del famosissimo Galileo. Era Vincenzo profondissimo conoscitore dell' arte musica, siccome mostrasi per le due sue opere teoretiche vera-

mente classiche, il dialogo della musica antica e della moderna; (385) ed il discorso intorno alle opere di Giuseppe Zarlino; (386) ed era insieme finissimo suonator di liuto, strumento il più apprezzato di que' tempi, e su cui sonavasi ogni maniera di composizioni vocali, facendovisi spiccare ciascuna delle parti del concento, per quante elleno si fossero, e per quanto si trovassero in contrasto.

In quest'anno 1568. Vincenzo Galilei dette alle stampe per lo Scotto in Venezia un'opera, che intitolò Fronimo (387). Quivi recò egli intavolate nel liuto scelte composizioni, perchè così (sono di lui parole nella prefazione) passerannosi i lettori il fastidio di leggere le regole con l'intermezzo di quelle canzoni scelte da più begl'ingegni, che io vi ho trasposte. Vi trapose di fatto canzoni, madrigali, ricercari, e fantasie non dispregevoli poste in musica da Pietro Gherrero, da Francesco da Milano, da Jusquin Bastone, da Pietro Taglia, da Giaches da Ponte, dall'Animuccia, dal Ferrabosco, da Claudio da Correggio, da Paolo Paladino milanese, da Giacomo Arkadelt, da Metre Jean, da Gio. Baldassar Donato, da Antonio Barrè, da Giovanni Nasco, da Francesco Portinaro, da se stesso, e da altri, fra' quali contansi quattro madrigali a cinque voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina, e sono *Vestiva i colli*, par. 1. par. 2. *Così le chiome mie. — Io son ferito; ahi lasso!* par. 1., par. 2. *Se ben non veggon gli occhi*. A motivo poi che quest' opera ottenne moltissimo plauso, il medesimo Galilei ne ripetè in Venezia per l'erede di Girolamo Scoto il 1584. la secon-

(385) *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino. Della musica antica et della moderna. In Fiorenza* 1581. *appresso Giorgio Marescotti.*

(386) *Discorso di Vincentio Galilei fiorentino intorno all' opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, et altri importanti particolari attenenti alla musica. Et al medesimo messer Gioseffo dedicato. In Fiorenza appresso Giorgio Marescotti* 1589. La dedica è segnata il dì ultimo di Agosto 1588. con la seguente sottoscrizione. *Prontissimo per giovarvi, et insegnarvi sempre. Vincentio Galilei.* Questo rarissimo libricciuolo di poche pagine da me veduto in Roma nella sola biblioteca dell' Eccellentissima casa Albani è uno de' pochi libri, che quai macchine semplicissime ma possenti atterrano al primo urto qualsivoglia validissima opposizione.

(387) *Fronimo. Dialogo di Vincentio Galilei fiorentino, nel quale si contengono le vere et necessarie regole dell' intavolare la musica nel liuto. Venetia per lo Scotto* 1568.

da edizione arricchita di novità di concetti e di esempi, e l'arricchì effettivamente alla pag. 53. del quinto madrigale del Pierluigi. *Se tra quell' erbe e fiori* a 5. voci.

Li primi due madrigali, quanto alla nota musicale, vider la luce nel 1585. siccome dirassi nel cap. 5. della 3. sez., gli altri tre sono rimasti inediti fino al dì d'oggi, e solo ho trovato del terzo e del quarto le copie in nota in un antico MS. della biblioteca Corsini, che ho collazionato esattamente sopra l'intavolatura del Galilei.

Dei tre madrigali primo, secondo, e quinto non occorre far parola; perciocchè sono essi, egli è vero, di buonissimo stile, ma tolto solo alcun breve tratto in cui si scorgono le pennellate dell'uomo perfezionatore della musica, il rimanente poteva essere opera anche de'suoi coetanei. Gli altri due madrigali *Io son ferito*, e *se ben non veggon gli occhi* sono a mio divisamento la musica madrigalesca seria la più sentimentale, e veramente bella, che di que' dì fosse veduta. Lo stile di essi è grandioso e sublime, le melodie semplici, naturali, ed insieme nobili: gli accordi or vivi e spiritosi, or deboli e languidi, ma contemperati mirabilmente gli uni con gli altri: le dissonanze disposte opportunamente ove le esiggono le parole: il giro della modulazione chiaro, facile, e nuovo da sorprendere il più torpido orecchio, gli artifizi scolastici usati con parsimonia e maestria, a decoro e non a lusso, la espressione finissima, e di un patetico dignitoso senza caricatura e senza abbiettezza, il tutto insieme conserva una mirabile unità di sentimento, onde ciascuno degl' indicati elementi di queste due composizioni collima allo stesso fine, quasi altrettante linee equidistanti, che partendo da una periferia, sono un punto solo nel centro.

Ora il Galilei finissimo estimatore di musica, siccome dissi, riportando distesamente intavolate nel liuto le composizioni di tutti i sopramenzionati scrittori dà ad ognuno un laudevole aggiunto. Chiama Adriano Willaert divìno e famosissimo. Il Verdelot eccellente. Alessandro Strigio ingegnoso. Vincenzo Ruffo egregio e copioso. Orlando di Lassus mirabile. Cipriano di Rore eccellentissimo. Annibale Padovano non mai abbastanza lodato. Costanzo Porta molto eccellente. Francesco Rossello leggiadro. ecc. Quando giunto a nominare il Pierluigi si espri-

me della seguente maniera: *Avrete nella quinta posta intavolata quella mirabile canzone di quel grande imitatore della natura Giannetto de Palestrina, qual comincia: Io son ferito ahi lasso!*

Elogio simiglievole non era stato tributato, per quanto io mi sappia, fino a quel dì a verun compositore di musica. Non sì tosto il Pierluigi se ne rese degno, che un sommo filosofo conoscitore dell'arte il vide, e dienne conto all' Europa. Il solo Vincenzo Galilei era l'uomo di quella stagione da poter precisare nella bilancia del genio il peso del Pierluigi.

Nè io già per questo intendo di togliere punto ai compositori, dal risorgimento della musica fino a Giovanni, il merito cui eglino si studiavano di raccorre dalle loro artifiziose composizioni. Ottennero dessi ciò che preser di mira. Vollero esser uomini tutt' arte: e nel maneggio dell' arte si segnalarono. Ma così furono come Lucrezio, i di cui poemi dice Tullio, che *non erant lita multis luminibus ingenii, multae tamen artis*: furono come Callimaco, di cui diceva Ovidio: *quamvis ingenio, non valet arte tamen*: furono felicissimi in distender di cento maniere i motivi che desumevano o dal canto ecclesiastico, o dalle popolari canzoni; ma infelicissimi e nell' inventare le melodìe, ed in tutti gli altri pregi che costituiscono la vera perfezione dell' arte (388). Rammentisi quì opportunamente il lettore tre delle riflessioni già anticipate nel cap. 3. di questa Sez. 2. ad altro proposito. Scrivevasi generalmente fino ai tempi di Giovanni la musica, senza aver punto riguardo alle parole, che solo si accennavano sul bel principio della composizione; e che perciò assai male dagli esecutori potevano adattarsi alle note, accadendo spesso che per poche sillabe vi avessero

(388) Può acconciamente adattarsi a questo luogo ciò chè scrisse Seneca a Lucilio: (Epist. 115.) *Nimis anxium esse te circa verba, et compositionem, mi Lucili, nolo: habeo majora quae cures. Quaere quid scribas, non quemadmodum*. Siccome pure aveva detto Marziale. *Epigram. 42. lib. X.*

Omnia vis belle, Matho, dicere: dic aliquando
Et bene: dic neutrum: dic aliquando male.

cantilene di tratti lunghissimi; e per molte parole, brevissime melodìe, e talvolta anche soli colpi d'incisi, onde conveniva loro o dividere, o riunir le parole in opposizione del sentimento. In secondo luogo si aveva da tutti i compositori la manìa di affastellare nelle loro composizioni ogni maniera d'intrecci, di studii, di difficoltà, di canoni, di granci, di rovesci, ec. ed in tanto maggior pregio tenevasi una composizione, quanti più contenesse misteriosi artifizi; ond'è, che perfino il P. Martini a'nostri tempi, per rispetto alla venerabile antichità non ha avuto difficoltà di affermare, che lo stil sublime in musica si forma appunto di questa maniera (389): proposizione, che, a mio credere, non gli fa piccol torto. In terzo luogo dilettavansi spesso i compositori di riunire insieme in una composizione, per ciascuna delle parti del concento, parole diverse, e melodìe di diverse maniere, di diverse misure, di diversi andamenti, e per fino di *modo* maggiore, e di *modo* minore. Ora dall'impasto di queste e simili altre stravaganze, o riunite insieme, o prese anche ciascuna di per se, quale imitazione della natura poteva giammai prodursi? Qual vero bello? Qual bello di sentimen-

(389) *Siccome per insegnamento di Cicerone, nelle composizioni oratorie tre diversi generi di stile si danno, cioè* sublime, medio, *e* infimo, *così pur anche nelle composizioni di contrappunto tre diversi stili riscontransi, che possono anch' essi chiamarsi l'uno* sublime, *l' altro* medio, *e* infimo *l'altro. Quelle composizioni diconsi di* stile sublime, *che sono piene di ragguardevoli artifici, di fuga o reale, o del tuono, o d' imitazione, o contraria, o rovescia, o di contrappunto doppio. Di* stile medio *son quelle, che non sono lavorate con tanto impegno d' artificj, ec.* F. Gio. Battista Martini min. conv. *Esemplare* part. 1. pag. 205. Dietro queste parole giudichi il lettore se a ragione, ovvero a torto si voleva far ingojare a Saverio Mattei, che il P. Martini fu un uomo di genio. Io per me son d'avviso, che se il Mattei volendo provare che il P. Martini come fu un uomo di talento, così non ebbe genio, recato avesse in campo le riferite parole, od altre simili che di tratto in tratto si scontrano nel citato esemplare, il P. della Valle si sarebbe trovato anche a peggior partito di quello umiliantissimo, cui si apprese, simigliando il genio squisito del P. Martini nelle sue musiche a quel greco scultore, che fece una Venere armata. Vedi le *Memor. stor. del P. M. G. B. Martini scritte dal P. M. Guglielmo della Valle* pag. 63. e seg.

to, e di buon gusto? (390) Furono i compositori contenti di apparire tutt'arte, giunsero pur troppo ad ottenerlo, unirôn per arte col placido il feroce, accoppiarono i serpenti agli augelli, le tigri all' agne, pinsero delfini in bosco, cinghiali in mare, e questa gloria io loro rendo assai di buon grado.

Venne finalmente nella seconda metà del secolo di Leone, secolo, che fissò l' epica, la tragica, la pittura, la scultura, l' architettura, anzi il buon gusto de' piaceri, il linguaggio degli scrittori, l'autorità dei maestri, venne il primo Giovanni Pierluigi, che prese di mira le parole e le sentenze da rivestirsi per la sua musica, e volle, che a queste il concento, e non queste al concento fosser soggette: fe pompa di tutta l' arte al pari de' suoi predecessori e coetanei, ma quando e quanto il comportavano le parole, e coprilla mai sempre e nascosela con il genio. Qual maraviglia dunque se una luce così nuova non potè celarsi agli occhi della filosofia, che piena di giubilo fissò in Giovanni l' epoca del secolo di Leone per il vero risorgimento eziandio della musica la più bella fra tutte le belle arti?

Nè rechi punto stupore, che tardasse alcun anno quest' epoca fortunata a rincontro delle altre arti belle. Imperciocchè la pittura, la scultura, l' architettura, l' eloqnenza, la poesia ec. ebbero gli antichi esemplari che si presero ad imitare, e quanto meglio le opere dei moderni si vennero rassomigliando alle antiche, tanto più crebbe il progresso delle arti ridette, finchè si giunse ad una nuova perfezione. Laddove la musica non ebbe esemplari da proporsi a imitare, essendo perite del tutto le opere musicali de' greci, e romani, onde si dovette creare novellamente, siccome fu creata in Italia; ed aspettarsene quindi pur in Italia la perfezione da un genio creatore, che fattosi supe-

(390) A compositori siffatti conviene non solo ciò ch' è stato detto nella nota 388. ma eziandio quel d'Orazio. (*de arte poetica* vers. 12. 13. seg. 29. 30.)

Quidlibet audiendi semper fuit aequa potestas.
Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni, etc.
Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
Dolphinum sylvis appingit, fluctibus aprum.

riore ai pregiudizi ne' quali era stata inceppata l' arte dei compositori per la maggior parte oltramontani, i quali inondato avevano e l' Italia ed Europa, portasse di per se solo e luce e giorno e meriggio; e con la instruzione del suo magistero, di cui parlerassi a miglior uopo, e con la sublimità delle sue opere ne fissasse il vero bello, il vero buon gusto, il vero sentimento, la vera imitazione della natura.

Si presenta qui armato a tenzone l' Abb. Saverio Bettinelli, e si avanza con dire nel risorgimento della musica (391) che, ancor non sa, se l'arte musica sia fissata abbastanza: che fino a' suoi tempi si è dovuto aspettarne un magistero dagli studi profondi de' più chiari ingegni, cioè del Rameau, del d' Alembert, del P. Martini, del Tartini, del Rousseau, ec. ch' ella è un' arte bella e comune, ma mal conosciuta intrinsecamente anche in Italia. ec. Mi perdoni il Bettinelli: egli confonde troppo inavvedutamente la grammatica del contrappunto, il dizionario delle voci tecniche, la storia delle musicali vicende, e la scienza della natura, della generazione, delle proporzioni de' suoni con la rettorica, e con la filosofia dell'arte. Li chiari ingegni citati, ed altri che pur egli nomina si sono parte occupati delle regole del contrappunto, parte della storia, e del dizionario della musica, parte della scienza de' suoni, e molte delle scoperte de' lodati moderni scrittori potrebbero trovarsi anche senza grande difficoltà nel P. Mersenno, (392).

(391) *Risorgimento d' Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il mille.* Dell' Abb. Saverio Bettinelli. *Par.* 2. dell' arti, e dei costumi. *Musica cap.* 4.

(392) *Harmonie universelle; contenant la Theorie et la Pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d' instrumens harmoniques. Par F. Marin Mersenne de l' ordre des minimes.* A Paris chez Sebastien Cramoisy Imprimeur ordinaire du Roy rue S. Jacques aux Cicognes 1636. dédié a tres-haut, tres-illustre, et tres-genereux Prince Monsigneur Louis de Valois Conte d' Alais, et colonnel general de la cavallerie legere de France. *To.* 1. *fol.* - *Traité des instrumens.* Dédié a Monsieur de Refuge conseiller au parlement. *To.* 2. *fol.* Quest' opera insigne del P. Mersenno non può andar disgiunta, siccome è noto, dalle Lettere di Renato Cartesio, e massime dalle 23. 24. 49. 59. 66. 68. 72. 73. 74. 75. 76. 84. 91. 92. 94. 97. 103. 104. 105. 106. 110. 111. 112. della *Par.* 2. giusta l' Ediz. dell' Elzeviro del 1668., e dal Compendio della musica dello

nel P. Kirker (393), nell' Angelini Bontempi (394), poco più antichi dei citati dal Bettinelli: ma via su abbiano pure i moderni compilata più esattamente la storia della musica, abbian trattato più profondamente l' aritmetica, e la fisica musicale: che n' è venuto per questo alla perfezione della musica come imitatrice della natura? Nulla affatto. V' ha però non pochi scrittori, che trattaron pur troppo la rettorica, e la filosofia della musica, che mostrarono di conoscere sufficientemente quest' arte, che la fissarono abbastanza, e che per il solo essere stati ignorati dal Bettinelli non meritano di esser mandati in non cale (395). Io

stesso Cartesio. *Renati des-Cartes musicae compendium To. 8. Opp. Francofurti ad Moenam. Sumpt. Friderici Knochii bibliop. an.* 1695.

(393) *Athanasii Kircheri Fuldensis e soc. Ie. Presbyt. Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta.* To. 1. Romae, Corbelletti. an. Iubil. 1650. To. 2. Romae Grignani an. Iubil. 1650. *Athanasii Kircheri E Soc. Ie. Phonurgia nova sive conjugium mechanico-physicum artis et naturae paranympha phonosophia concinnatum; quâ universa sonorum natura, proprietas, vires, effectuumque prodigiosorum causae, nova et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; instrumentorum acusticorum, machinarumque ad naturae prototypon adaptandarum, tum ad sonos ad remotissima spatia propagandos, tum in abditis domorum recessibus per occultioris ingenii machinamenta clam palamve sermocinandi modus et ratio traditur, tum denique in bellorum tumultibus singularis hujusmodi organorum usus, et praxis per novam phonologiam describitur.* Campidonae per Rudolphum Dreherr. an. 1673.

(394) *Historia musica, nella quale si da piena cognitione della teorica, e della pratica antica della musica harmonica, secondo la dottrina de' Greci, i quali, inventata prima da Iubal avanti il diluvio, e poi dopo ritrovata da Mercurio, la restituirono nella sua pristina, et antica dignità; E come dalla teorica, e dalla pratica antica sia poi nata la pratica moderna; che contiene la scientia del contrappunto. Di Gio. Andrea Angelini Bontempi perugino*, musico, poeta, et cantore, già maestro della cappella e di poi ingegniero della Sereniss. Altez. Elett. di Sassonia. In Perugia pel Costantini 1695.

(395) Chi bramasse sapere quanto è alle stampe sulla *rettorica e poetica musicale* vegga nel *dizionario storico-critico* degli scrittori di musica dell' *abb. Giuseppe Bertini* al To. 4. la *Bibilioteca scelta, o catalogo ragionato de' migliori trattati di musica. Della musica considerata come arte §. V. rettorica, e poetica musicale.* Meritano però distinta memoria Mattei. *Della filosofia della musica* 1780. *Engel de la peinture en musique.* Berlin. 1780. *Hiller. Sull' imitazione della natura in musica.* Lipsia 1781. *Be-*

tuttavia non vuò farne conto come di troppo moderni, od oso risalire fino al secolo di Leone onde mostrare, che anche molto prima di essi e del Bettinelli era l'arte musica fissa in Italia, ed intrinsecamente conosciuta. Guardisi pertanto il Bettinelli dall' opinare, che la scuola romana figlia naturale del Pierluigi non abbia le tradizioni del suo fondatore circa la vera perfezione dell' arte, o che le abbia dimenticate: anzi si accerti pur egli, che le ha conservate mai sempre, e le ha comunicate eziandio a quelle altre scuole, che qui sono venute a dissetarsi; benchè sia avvenuto siccome ne' fonti, che quanto più l'acqua dilungasi dalla sorgente tanto perde di chiarezza per le lotolenze che raccoglie tra via (396). Perciò è che io quantunque il minimo de' di-

metzrieder. Essai sur l'armonie suivant les regles de la syntaxe et de la retorique. Paris 1781. *Lacepede poetique de la musique* Paris 1785. *Baily Alliance of music, poetry aud oratory.* London 1790. *Beattie. Essay on poetry and music.* Lodon. 1783. Io mi lusingo che i colti lettori non si maraviglieranno se cito qui opere date in luce negli anni 1780. 1781. 1783. 1785. posteriori alla prima edizione del *risorgimento d' Italia* del Bettinelli; perciocchè avendo il lodato scrittore prestata tutta la sua mano alla ristampa del 1786. come vi aggiunse *l' elogio del Petrarca*, così avrebbe potuto migliorare la sopramenzionata inesattezza musicale sulla scorta delle lodate moderne operette: V. *l' introduz.* all' elogio del Petrarca. *N. a pag.* 5. nel fine del *To.* 2. del *risorgim. Ediz. del* 1786. (V. la seg. N. 397.)

(396) Con questo rilievo l' Imp. Carlo Magno fece zittire li suoi cantori francesi, che pretendevano la primizia sopra i nostri predecessori li cappellani cantori apostolici, dicendo loro: ditemi: nella fonte o nel rivo è l'acqua più pura? risposero i francesi: Sire, nella fonte. Dunque rispose l' imperatore: voi corrompeste le cantilene ecclesiastiche, e vi convien tornare ad attingere alla fonte romana che ha la sua scaturgine nel B. Gregorio. Così lo riporta Giovanni Diacono Lib. II. c. 9. et 10. Sigeberto ad an. 774. et ad an. 790. Ekkeardo de casibus monast. S. Galli c. 4. etc. più accuratamente però di tutti lo riferisce il monaco d'Engolisma nella vita di Carlo M. all' anno 787. *Et reversus est piissimus Carolus, et celebravit Romae Pasca cum Domino apostolico: ecce orta est contentio per dies festos Paschae inter* cantores romanorum et gallorum. *Dicebant galli, melius se cantare et pulchrius, quam romani. Dicebant se romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a Sancto Gregorio Papa, gallos corrupte cantare, et cantilenam destruendo, dilacerare. Quae contentio ante Dominum Regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domini Regis Caroli valde exprobrabant cantoribus romanis. Romani vero propter auctoritatem magnae doctrinae*

scepoli di questa primigenia scuola vuò render conto al Bettinelli di quanto fra noi si suole insegnare già da tre secoli indietro, e vedrà ben egli, siccome confido, che potè il Pierluigi imitar daddovero la natura nelle sue musicali composizioni, perchè l'arte musicale, come Giovanni lo scoprì con la originale sua mente, fe vederlo in pratica nelle sue opere, e fino a noi tramandollo per il suo magistero, ha regole talmente fisse e stabili precetti da formare per il genio de' maestri produzioni veramente belle e sublimi. Se non che per amore della brevità riporterò i soli cenni di tutto il magistero della scuola romana per riguardo alla espressione, al vero bello, al sublime, al sentimento, al buon gusto, alla imitazione della natura, ed al genio de' compositori.

È certo, che la musica parla ad un tempo alla fantasia ed ai sensi e giugne al cuore per loro, imita la natura, e dipinge, e ragiona, ed esprime differenti passioni dell'animo non meno che alcune sensazioni al pari delle altre arti belle; ciò peraltro ottiene con le sue particolari maniere. Imita il disegno la natura, ma co' soli contorni, la imita la scultura, ed aggiugne al disegno la realtà delle forme; la imita la pittura, e rappresentando e rilevando con gli scorci, e con le ombre le forme, si gloria al di sopra del disegno, e della scultura per la verità de' colori. Unite queste tre sorelle alle altre due, la prospettiva, e l'architettura, ragionano, esprimono le differenti passioni dell' animo, commuovono eziandio; ma ben pure hanno sotto l' occhio e nelle umane bellezze, e nelle umane azioni, e nelle umane rappresentanze, e nei costumi, e negli abiti, e nelle forme universali le bellezze, a dir così, palpabili, cui quanto me-

eos stultos, rusticos, et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam Sancti Gregorii praeferebant rusticitati eorum. Et cum altercatio de neutra parte finiret, ait piissimus rex Carolus ad suos cantores: Dicite palam quis purior, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes? *Responderunt omnes una voce, fontem velut caput et originem puriorem esse, rivulos autem ejus, quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos, et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Dominus Rex Carolus:* Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam. *Mox petiit Dominus Rex Carolus ab Hadriano Papa cantores, qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, Romanae ecclesiae doctissimos cantores etc.*

superbo ed indocile, di quello che Cicerone ne dicesse quanto all'armonia dell'arte oratoria, ognuno vantandosi giudice ed intenditore dell'arte, perchè non è sordo. E così tante le volte il pessimo giudizio della moltitudine corrompe il buon gusto de' maestri di genio, ed altrettante i pessimi maestri corrompono il buon gusto delle nazioni.

Poste siffatte verità incontrastabili e fondamentali, passiamo a vedere ove consista propriamente nella musica l'imitazione della natura, il vero bello, il buon gusto.

Non è pittura, non è rettorica, siccome abbiamo testè veduto, la più bella delle arti belle, la musica: tuttavia ha ancor essa i suoi pennelli, ed il suo linguaggio, poichè debbe dipingere e ragionare, anzi debbe anche esprimere e muovere (397). A tale effetto ritrovansi in lei

(397) Questo intimo scambievole rapporto di elementi fra la musica la poesia, (o vogliam dir la rettorica) e la pittura fu noto ai sommi ingegni in tutte le più colte età. Conobbelo Aristotele ne' bei secoli della Grecia, e chiaramente indicollo nella sua poetica: basta leggere il solo primo capo a convincersene. Conobbelo Orazio nel secol d'oro di Roma, ed ancor egli aperselo nella sua poetica, onde additar in essa gli error de'poeti; ed in progresso disselo chiaramente: *Vt pictura poesis erit*: (v. 361.) in più luoghi poi fe vedere l'analogia delle due sorelle musica e poesia, raccomandando caldamente ai poeti, che a vergogna mai non si recassero la lira, il canto, il commercio di Apollo, e delle muse.

. . . . ne forte pudori
Sit tibi musa lyrae solers, et cantor Apollo. (v. 406. 407.)

Conobbelo nel secolo di Leone il Pierluigi, ed affidonne la scienza pratica per le sue opere, e per la tradizione del suo magistero alla nostra scuola romana, da cui lo appresero ancor le altre. Ed affinchè il Bettinelli non creda che io nella nota precedente 395. mi sia abbrancato a citazioni mendicate dai moderni; ma sempre più conosca essere state queste verità note in Roma anche nel secolo intermedio fra se ed il Pierluigi, io nominerò quì *l'Ars magna consoni et dissoni del P. Kircher* fatta dal medesimo per analogia all' altra *Ars magna lucis et umbrae*, già da se composta. Legga il Bettinelli la prima prefazione al lettore, e vedrà quanto chiaramente ei mostrò di conoscere i rapporti vicendevoli dell'arte musica con l'arte pittorica: vedrà *l'insignem lucis et umbrae ad consonum et dissonum affinitatem*: vedrà nascere *intentam a natura in mundo ex utriusque miscella concinnitatem*: vedrà applicare *per analogiam omnia lucis et umbrae arcana mysteria consono et dissono*: vedrà che *velut unde tra-*

a somiglianza della rettorica le proprietà tutte di un idioma a se, idioma peraltro notissimo ad ogni maniera di nazioni, e ciò nella giusta intonazione, e successione de'suoni, e nel dolce prodotto della concorde discordanza de'medesimi: v'ha nella musica i suoi precetti grammaticali nelle regole del contrappunto: la parte dell'invenzione ne'pensieri musicali siano melodici siano armonici; e la parte della disposizione tanto per i detti pensieri, quanto per le differenti parti del concento: ha la musica una fraseologia nelle melodie propria per ciascuno degli stili, infimo, medio, e sublime; che anzi la comun convenzione riconosce in essa una quantità di frasi privative per il canto ecclesiastico, ed un'altra quantità per lo stile da camera e per il teatrale, in cui molto si distinguono le frasi per il buffo: ha la musica il suo esprimersi energico con incisi in una, o due, o tre sole note; i suoi giusti e rotondi periodi nelle misurate melodie; ed il suo correre periodico negli andamenti; ha la musica le sue figure di parole e di sentimento nel contrappunto imitativo, fugato, e doppio; ha la forza dell'argomentazione tanto nella insinuazione penetrante delle melodie di sentimento, quanto nella robustezza delle armonie: e così la commozion degli affetti sia per insinuazione sia per as-

ditur unda (Lucretius.) così le regole del bello nella vista seguono quelle del bello nell'udito. Ma da chi mai apprese egli il P. Kircher queste cognizioni? continui il Bettinelli a leggere la seconda prefazione diretta agli eruditi professori di musica, e vedrà che il P. Kircher confessa essergli serviti di scorta Antonio Maria Abbatini prima maestro di cappella della proto-basilica lateranense, e quindi della basilica liberiana, e Pier Francesco Valentini nobile romano finissimo compositore, ambedue ammaestrati nella scuola aperta in Roma da Gio: Maria Nanini sotto la direzione del Pierluigi. (Vedi la lett. di Antimo Liberati ad Ovidio Persapegi pag. 26. ove si tesse l'elogio del Valentini scolaro dei Nanini.) Che poi anche le altre scuole d'Italia figlie della romana abbiano conosciuto le medesime verità musicali potrebbe dimostrarsi con molti esempi; ne trascelgo uno della scuola bolognese la più prossima a Roma. Vincenzo Manfredini scolaro di Giacomo Perti (il Perti fu maestro in s. Petronio di Bologna) e di Gian Andrea Fioroni (il Fioroni fu discepolo di Leonardo Leo, che si perfezionò nell'arte musica per la scuola di Ottavio Pitoni romano) ebbe a scrivere nella *difesa della musica moderna, e dei suoi celebri esecutori*. Bologna 1788. per Carlo Trenti pag. 52. *La musica non può commuovere se non dipinge, o esprime qualche cosa; onde ancor da se sola dessa è un linguaggio, e una specie di pittura, e di poesia.*

salto nelle ridette melodie sentimentate, e nella scossa della quantità armonica, ha i suoi diversi generi da trattare l'assunto nell'effetto proprio e parziale di ciascun modo o incitato o rimesso, o robusto o debole, o allegro o melanconico: ha la sua regolare condotta senza però esserne schiava in ogni maniera di composizioni, condotta tale, che nè tutte nè ciascuna composizione sono la stessa, mentre e tutte e ciascuna portano il carattere della propria specie: ha la sua unità del tutto insieme nella omogeneità delle varie melodie contemperate con la corrispondenza delle forze armoniche ec.

Così a somiglianza della pittura ha la musica il suo colorito in degradazione nei diversi accordi maggiori, minori, accresciuti, e diminuiti: ha le sue ombre e non crude, e non taglienti nelle dissonanze preparate, battute, e risolute: ha l' unità del colorito, ed insieme la diversità de' colori per ciascun quadro che ritragga nel giro regolare della modulazione che torna sempre onde partì; ha la forza dell' atteggiamento nella specie triplice del ritmo, e nella velocità, o posatezza del medesimo, ha gli andamenti pe'panni facili nella naturalezza delle cantilene per corrispondenza alle parole che veste: ha la bella disposizione de'gruppi nell'intreccio delle diverse parti; ha il suo costume nelle differenti maniere da chiesa, da camera, e da teatro; ha la sua simmetria nella retta collocazione ed estensione delle parti; ha le sue regole di prospettiva, il suo punto di veduta e di distanza, le sue miniature ed i suoi colossi nella scala di degradazione delle musicali figure, per le quali si formano le maniere o grandiose o minute per rapporto alle diverse località delle esecuzioni, ha li suoi colpi di sorpresa nelle improvvise, ma non istrane sortite di modo; ed in fine per tacere di tutto il resto, non solo decorosamente esprime ed effigia ma provoca eziandio, ed accende tanto le più tenere, quanto le più orgogliose passioni con la malia or delle sue melodie, or delle sue armonie taluna volta dolcissime e delicate, talun'altra terribili e spaventose.

Ora come dal retto uso de'menzionati elementi, uso proporzionato nella eloquenza al genere o giudiziale, o dimostrativo, o deliberativo, e nella pittura proporzionato al soggetto da effigiarsi, le produzioni si formano veramente belle e di buon gusto, che anzi si giugne nell'una

e nell'altra a toccare il sublime; così nella musica per antico insegnamento della scuola romana figlia del Pierluigi usando rettamente degl'indicati elementi per adequata analogia al genere ed alla forza delle parole e dei sentimenti proposti a vestire musicalmente, si produce il vero bello, e si giugne anco al sublime.

E per parlare dapprima del bello senz'uopo di sempre ricorrere a Platone, ad Aristotele, ad Orazio, a Tullio, e ad altri simili, recheronne l'analisi breve ed esatta di quel grandissimo filosofo de' nostri dì il Cardinal Gerdil: eccone le parole (398).

La combinazione dell'ordine finale coll'ordine di simmetria dà un caso in cui si trova certamente il bello.

Se si scorgerà unito un ordine coll'altro in un qualunque complesso (tolto ciò che a taluno potrebbe dispiacere per qualche aggiunto) non vi ha dubbio, che cotesto complesso, in quanto risplenderà in esso l'uno e l'altro ordine, non sia per essere universalmente approvato, e riconosciuto bello da tutti gli uomini.

Dall'ordine vien determinato, e risulta il bello.... il quale non altramente che l'ordine ha un fondamento reale nella natura delle cose, e non è un puro parto di fantasia e di pregiudizio.

Non un qualunque ordine basta per fare il bello: e non ogni bello suppone un complesso perfettissimamente ordinato: ond' è difficile il poter fissare nella scala dell'ordine quel grado ove il bello comincia a risaltare. Si potrebbe dire per avventura, che ciò che propriamente si denomina bello, consiste in un complesso di rapporti determinati o in virtù di un fine o in virtù dell'unità di somiglianza o corrispondenza. Una tale definizione conviene al bello naturale, al bello dell'architettura, e a qualunque altro artifiziale al bello musicale, al bello scientifico, al bello oratorio ec. Fin qui il dottissimo cardinale.

(398) *Opere edite ed inedite del cardinale Giacinto Sigismondo Gerdil della congregazione de' Cher. Reg. di S. Paolo dedicate alla santità di N. S. Pio VII. P. M. in Roma* dalle stampe di Vincenzo Poggioli 1806. To. 2. *Dell' origine del senso morale*. Dissertazione. *Proposizione*. *XXIII*. §. 93. 94. pag. 209., 210., 211.

Dietro questa definizione del bello, e definizione comune per divisamento del lodato Gerdil al bello oratorio, del bello architettonico, e pittorico, ed al bello musicale si può argomentare a buon diritto così. Come la musica per il parallelo fattone poco in dietro ha comuni con l'eloquenza e con la pittura gli elementi proporzionati ad esprimere i diversi rapporti di esse belle arti; così può avere, ed ha di fatto comuni con esse le regole, onde combinare l'ordine finale con l'ordine di simmetria dei rapporti medesimi; in conseguenza se le produzioni musicali avranno giusta i notissimi precetti di Aristotele, di Orazio, di Tullio, di Quintiliano, di Vitruvio, di Palladio per la poesia, per l'eloquenza, per l'architettura, e pittura un complesso di rapporti determinati in virtù del fine musicale, di dilettare cioè e di muovere con la melodia e con l'armonia, ed in virtù dell' unità di somiglianza e corrispondenza nella espressione adequata non maggiore nè minore della forza delle parole e de' sentimenti che essa musica riveste, produzioni siffatte saranno veramente belle, di vero buon gusto, ed imitatrici della natura.

Veniamo al sublime. Dopo il famoso trattato di Dionisio Longino (399) il sublime nella rettorica per comun sentimento, è una certa forza di discorso propria ad elevare ed a rapire l'anima, e che deriva o dalla grandezza del pensiero, e della nobiltà del sentimento, o dalla magnificenza delle parole, o dal giro armonioso, vivo ed animato dell'espressione, cioè da una di queste cose prese separatamente: oppure, il che forma il perfetto sublime, da queste tre cose insieme riunite. Così nella pittura, scultura, ec. per quanto sia vero che in esse, come in arti rappresentatrici del bello naturale, si ammiri più quel ch'è esattissimo, che il grande; pur tuttavia potendo avere anco queste arti in ciò che rappresentano la grandezza e nobiltà del pensiero, la magnificenza della composizione, e l'armonia, la vivezza, l'animato dell'espressione, se saprà l'artista in una grandiosa composizione riunire insieme effetti non meno belli e meravigliosi che naturali, giunge a sorprendere, ed

(399) *Trattato di Dionisio Longino intorno al sublime modo di parlare e di scrivere tradotto dal greco da Anton Francesco Gori*. Riflessione IV. alla Sezione VII. di Longino.

elevare, a rapire l' anima, e ad innalzarla in certo modo sopra di se medesima come fa nella eloquenza il sublime. In non dissimil maniera la musica oltre lo scriver corretto e di buona scuola, semplice, nobile, ed espressivo, ha di più il sublime, il quale in essa consiste in una certa forza di melodie ed armonie propria ad elevare ed a rapire l'anima, e che deriva mai sempre dalla unione strettissima di questi tre elementi, cioè dalla grandezza, dalla nobiltà, dalla magnificenza, ed insieme dalla chiarezza naturale del pensiero e del sentimento musicale, o vogliam dire delle melodie, dal giro vivo animato e meraviglioso delle successioni armoniche, e dal grado corrispondente ed eguale di espressione delle parole rivestite per la musica.

E quì per breve momento vuò interrompere il filo al mio dire affin di chiedere al Bettinelli, se ancora persiste nella sua opinione: se gli pare dopo l'esposta analogia fra gli elementi musicali, e que' della rettorica, e della pittura, e fra le medesime ragioni del *bello*, e del *sublime*, in tutte tre queste arti belle, che non v'abbia in musica alcuna cosa di fisso, di determinato, di stabile alla retta formazione delle sue produzioni? Se gli pare, che possa dirsi la musica un'arte non sicura, ed il suo gusto incerto e vago? Se gli pare, che con verità possa affermarsi essere la musica mal conosciuta intrinsecamente anche in Italia? Se gli pare, che *debbasi attendere il risorgimento della musica, finattantochè si abbia l' equivalente di una poetica di Aristotile e d' Orazio, d' una rettorica di Tullio, e di Quintiliano a fissarlo con generale consentimento*? A me anzi pare, che la musica abbia tutto ciò di fisso, di determinato, di stabile, che hanno e la rettorica e la pittura: ch' ella sia un' arte sicura e certa; e quanto all' armonia immutabile: che sia conosciuta intrinsecamente in Italia sua madre e maestra: e che non debbasi attendere una poetica o rettorica musicale, ma che il magistero della poetica aristotelica ed oraziana, e della rettorica di Tullio e di Quintiliano servano da tre secoli ai veri intelligenti di musica per guida delle lor produzioni. Quante volte poi il Bettinelli avesse con le accennate espressioni voluto intendere solamente, che dietro tante regole, tanti libri, e tante opere classiche di musica non si veggon produrre così sovente, come sarebbe desiderabile, opere veramente belle, e di vero

buon gusto, io gli risponderei, che anche nella poetica, nell' eloquenza, nella pittura, e nell' architettura avviene lo stesso; e che uno solo si fu il secol di Augusto, ed uno quel di Leone, compresavi eziandio la musica del Pierluigi. Ma torniamo in cammino.

Conosciuta la qualità, la forza, ed i rapporti degli elementi costituenti nella musica il vero bello ed il sublime in virtù delle stesse ragioni della rettorica e della pittura, nasce di per se il quesito. Quale è poi in fine la maniera di usare in pratica di questi elementi, onde formare produzioni veramente belle, di vero buon gusto, ed imitatrici della natura? Rispondo. La maniera di usare nella musica degl' indicati elementi non è punto diversa dalla maniera conosciuta nella rettorica, e nella pittura. Belle e necessarie sono le regole: belli e necessarii gli esempi, che reputar si debbono il primo comento degli stabiliti precetti. Senza le une, e senza gli altri, checchè si dicano tanti ignorantissimi musicastri saccenti, si dovrebbe attendere talvolta più e più secoli per alcun rarissimo straordinario talento qualche produzione veramente bella. Nè le regole però, nè gli esempi, quantunque additino ed appianino in parte la retta e più breve via, valgono punto a scortare fino alle vette della perfezione. Vi vuole il genio dell' artefice. (400)

(400) Debbe dirsi con Orazio nell'Arte poetica vers. 408. e segg.

Natura fieret laudabile carmen, an arte
Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

Perciocchè, come:

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte. (vers. 31.)

Così è altrettanto vero, che:

Scribendi recte, sapere est principium et fons. (vers. 309.)

Quel buon senso, o sia buon giudizio (commenta il Metastasio nella nota al rid. v. 309.) *che si spiega nel verbo* Sapere, *è certamente il fondamento principale del bene scrivere (come qui Orazio asserisce) anzi di qualunque arte, di qualunque scienza, e di qualunque operazione umana. Questa è verità non mai abbastanza replicata, e da pochi sufficientemente compresa: e cotesto* Sapere *è puro e gratuito dono della benefica natura. Senza di questo, il più distinto vigor dell' ingegno, e la più profonda dottrina, non solo non giovano; ma rendono facilmente ridicoli, e dannosi i più*

Di fatto malgrado gli esempi ed i precetti di Demostene, e di Senofonte, di Virgilio, e d'Orazio, di Vitruvio, e d'Aristotele, e di Licippo, e di Prassitele, ognor v'ha de' tempi, e de' gusti, e delle opere degeneranti da que' gran maestri in eloquenza, ed in poesia, in architettura, e scoltura, e pittura: qual maraviglia, che ancor nella musica, senza le dosi necessarie di genio de' maestri, a ben poco valgano tutte le regole e tutti gli esempi, onde formare produzioni veramente belle, veramente perfette, veramente imitatrici della natura? Siccome poi la musica a somiglianza della pittura che ha figure da ritrarre, paesaggio, ornato, animali, fiori, etc. si dirama ancor essa in varie specie, ciascuna delle quali esige un genio particolare; perciò mi credo tenuto di dover riportare alcune verità note nella nostra scuola intorno al genio, onde mostrar sodamente, che l'inciampo rovinoso, ove sogliono la più parte de' maestri quotidianamente urtare a danno non meno proprio che dell' arte, si è l'aversi totalmente in non cale nella musica il detto di Orazio: *Sumite materiam vestris qui scribitis aequam viribus*, perlocchè tutti azzardano tutto, e ciascun si argomenta di aver forze e talenti da scrivere ogni maniera di musica, perchè ha un cotal genio...

Il genio si definisce, e circoscrive dal soprallodato cardinal Gerdil nella seguente maniera (401). *Il genio parmi che consista in una pronta intelligenza dell' ordine delle cose, alla quale debbe naturalmente andar congiunto un grandissimo diletto, onde nasce nello spirito una sorte d'entusiasmo. Quindi quel genio particolare, che si scorge in certi uomini per certe arti, o scienze, nasce dalla pronta facilità, che hanno di scoprirne gli oggetti, e dal diletto, e dall'ardore, che segue una tal prontezza e facilità. Così nelle cose, che cadono sotto l'occhio; siccome la finezza di questo senso consiste nel rav-*

eruditi scrittori. Cotesto per altro volontario dono del cielo, per essere utilmente impiegato, ha bisogno della dote della dottrina: la quale nelle cognizioni, e nelle pratiche esperienze, delle quali non può fornirci la natura, gli somministra la materia, e gl' istrumenti per operare utilmente. È la differente porzione di questo naturale preziosissimo dono ha sempre fatto e farà sempre la più sensibile differenza fra i grandi, fra i mediocri, e fra gli uomini dozzinali.

(401) Gerdil loc. cit. (V. la Not. 398.) §. III. pag. 220, 221.

visare prestamente le più minute particolarità di un oggetto, la eccellenza della fantasia, ch' è un supplemento del senso, consiste nell' apprendere vivamente l'oggetto, nel rappresentarsi con nettezza la mutua corrispondenza delle parti, nel discernere sagacemente le relazioni, che sono la ragion determinante della loro unione, e posizione. In tal guisa risultando vivamente agli occhi di un uomo dotato di simile fantasia una simmetria, che fugge per lo più lo sguardo altrui ravviserà quegli, e sentirà con incredibile diletto un bello, che gli altri non iscorgono, e questo vivamente imprimendosi nello spirito di lui il renderà disposto ad esprimerlo con facilità ed energia nella terra, o nel marmo: questo sarà dunque il genio del pittore. Ed io soggiungo. Così nel compositore di musica: la eccellenza in esso della fantasia apprendendo vivamente il soggetto, ossiano le parole ed i sentimenti, che debbonsi rivestire musicalmente; rappresentandosi con nettezza la mutua corrispondenza de' suoni siano melodici siano armonici con il soggetto medesimo: discernendo sagacemente le relazioni della loro unione: ravviserà un tal' uomo, e sentirà con incredibile diletto una simmetria, un bello, che vivamente imprimendosi nello spirito di lui, il renderà disposto ad esprimerlo con facilità ed energia nella carta: e questo sarà il genio del compositore di musica. Continuà il Gerdil. *E siccome nella natura v' ha una mirabile verità di rapporti, che connettono le cose, ed apprestano un vario ordine secondo che si mirano sotto un vario punto di vista, sarà anche diverso il genio ed il fare di un pittore dal genio, e dal fare di un altro, secondo che l'uno sarà più sensibile ad una sorta di rapporti e l'altro ad un' altra; e così chi meglio riuscirà nel forte, e chi nel soave; in quanto sarà la fantasia o più commossa dalla vivezza e dall' energia de' movimenti, oppure più allettata dalla dilicata struttura e composizione delle parti.* ec. Ed io nella stessa guisa soggiungo: diverso sarà il genio ed il fare di un compositor di musica dal genio e dal fare di un altro, secondo che l' uno sarà più sensibile ad una sorta di rapporti, e l'altro ad un' altra; e così chi meglio riuscirà nel forte, chi nel soave, chi nel serio, chi nel buffo, chi nella chiesa, chi nella camera, chi nel vocale, chi nello strumentale, in quanto sarà la fantasia diversamente commossa.

Eppur quanto pochi v'ha, e quanto pochi v'ebbe similmente nel secolo trascorso, che contenti di caricarsi di quel peso, cui potevano tollerare le loro spalle, (402) non si sian voluti indossare una soma, che fece loro dar nel più bello umiliantissimi stramazzoni. Quindi nacque non solo che tanti pur valenti compositori di chiesa eccitarono nel teatro le risa degli spettatori, i quali risposero all'attore dalla platea a coro pieno l'*Eleison*, o il *Saeculorum*; e costrinsero così l'audace maestro ad appartarsi dalla scena: ma nacque eziandio, ciò che fa orrore a ridirsi, la profanazion delle chiese, e l'alterazione del sagro culto, e la mancanza del dovuto rispetto alla divinà maestà; perciochè invasati i maestri di teatro delle maniere o buffe, o semiserie o soverchiamente energiche, o effeminate osarono di recare siffatti modi, siffatte cantilene, siffatto stile ne'sagri tempii; e così perdutosi quasi tolalmente il costume della musica ecclesiastica, odonsi sovente rinnovare da più d'un secolo quegli orrori per cui raccapricciava Salvator Rosa, ond'ebbe a satireggiare. (403).

E si sente per tutto a più potere,
(Ond' è ch'ognun si scandalizza e tedia)
Cantar sulla ciaccona *il* miserere.
E con stili da farse, *e da* commedia
E gighe, *e* sarabande *alla distesa.*
Eppure a un tanto mal non si rimedia.

(402) Orazio. *De arte poet.* v. 38. 39. 40.
Sumite materiam vestris qui scribitis aequam
Viribus, et versate diu, quid ferre recusent
Quid valeant humeri.

(403) *Satire di Salvator Rosa con le note di Anton Maria Salvini, e d'altri.* Amsterdam 1781. satira prima. *La musica.* Terz. 68. 69. Il Salvini fece imprimere la Terz. 68. così
E si sente per tutto a più potere
(Ond' è ch' ogn' uom si scandalizza, e tedia)
Cantare in sulla cetra il Miserere.
Io però diviso che veramente il Rosa scrivesse: cantar sulla ciaccona il Miserere, siccome leggesi nelle prime edizioni. Forse il Salvini non si rammentò che la ciaccona era

Maestri quanti siete di musica, contentatevi di essere uomini, limitati nel vostro genio: contentatevi di professare quel genere, o quella parte di musica, cui foste disposti dalla natura; perciocchè è ridicola vanità, meritevole di esser curata con l'elleboro, il pretendere una enciclopedica estension di talenti. Uditelo dal Menzini, là ove esplica il *Sumite materiam* di Orazio (404):

Nè creder dei, che Febo a tutti instilli
Vigore eguale: or vedi al maggior Tosco
Come nettare ibleo amor distilli.
Non sempre chi cantò le greggi, e 'l bosco
Saprà sonar tromba guerriera: e alcuno
Che vicin vede, da lontano è losco.
Perciò le forze sue pesi ciascuno
Grida da lungi di Venosa il cigno,
E di prudenza a se non sia digiuno.
Marsia credea, che 'l monte, e che 'l macigno
Il facesser poeta; e l' ardir folle
Fè si, che Apollo a lui non fu benigno.
PAZZO chi sovra il suo poter s' estolle;
Che indarno appella delle muse il coro,
E Febo in ira a gli occhi altrui si tolle.
. . . .

una sorta di ballo alla spagnuola, che dette il nome pure all'aria di cotal danza, e sopra la quale nel secolo XVII. si esercitarono tutti i compositori di musica, e massime i sonatori. Chi bramasse conoscere l'aria della *Ciaccona* veda: Les Oeuvres de Pierre Gaultier Orleanois. Roma 1638. pag. 82. 83. Lo stesso Salvini stampò la Terz. 69.

E con stili da sfarsi, e da commedia.

Il Rosa scrisse certamente: *da farse*: rimproverando ai maestri di chiesa de' suoi tempi l'abuso di servirsi delle melodie dei balli, com' erano la Giga, la Sarabanda, la Ciaccona, e di usare comunemente uno stile più proprio del teatro, o sia delle commedie, e delle farse, che della casa di Dio.

(404) *Arte poetica di Benedetto Menzini. Ediz. seconda accresciuta di nuove e più copiose annotazioni, con alcune canzoni, et elegie del medesimo autore non più stampate.* In Roma per il Molo 1690. lib. 1. terz. 44. al 52.

Esamina in tuo cuor s' egli non pave
D' Eolo, e Nettuno il rio furor congiunto,
E poi ti fida alla spalmata trave.

Ma ben mi avveggo, che l'identità della materia mi ha fatto generalizzare il mio dire; e così dalla musica del Pierluigi mi trovo a ragionare di ogni maniera di musica antica e moderna. Prego pertanto il lettore, trattandosi di un punto così interessante, a permettermi di continuare il rimanente di questa disamina, con generali riflessioni adatte ad ogni maniera di musica.

Sì: tutto ciò che è stato detto fino ad ora, sia degli elementi costituenti nella musica il vero bello, ed il sublime; sia della necessità, e della varietà del genio dei compositori alla produzione di musiche veramente belle e sublimi, si appartiene tanto alla musica puramente vocale, di cui fu il perfezionatore Giovanni Pierluigi, quanto alla musica organica, ed alla strumentale, sia da chiesa, sia da teatro, nate dopo il Pierluigi, come vedrassi a suo luogo. Il chieder ragione di queste verità sarebbe a mio divisamento lo stesso, che chiedere se per le produzioni oratorie e poetiche in lingua italiana, siano sufficienti la rettorica latina di Tullio, e di Quintiliano, e la poetica greca di Aristotele, e la latina di Orazio: chi giugnesse a tanto di dappocaggine, non meriterebbe che si tenesse conto del suo garrire. I precetti fondamentali di un' arte sono comuni per tutti i generi riguardati dall' arte stessa: e così coloro, che han saputo trarre per il loro genio, un vantaggioso partito dai precetti indicati dell' arte musica, tutti son giunti, quanti essi furono dopo il Pierluigi, e sulle pedate di lui a produrre musiche veramente belle, di vero buon gusto, ed imitatrici della natura in ogni maniera di stile.

Ed ecco tosto presentarsi a nuova tenzone il Bettinelli (loc. cit.) e con più aguzze armi rinnovare la pugna dicendo: *Tutto è pieno di canto, e di suono, ma dov' è la musica? Dove quell' arte sicura che principalmente unita alla poesia, parla, dipinge, muove, rapisce? Or che rimane di tanti Omeri, e Danti, Lisippi, e Rafaelli, Vitruvii, e Palladii della musica italiana, o europea? Ma pos-*

sibile adunque, che nulla si salvi dal tempo, che tutto sia cancellato da pochi anni in un' arte imitatrice della natura, ricca d' entusiasmo, piena di leggi, d' autori, di precetti, e soprattutto la più possente sull' anima umana? Io leggo ancora con trasporto un sonetto del Petrarca, ripeto mille volte un' ottava dell' Ariosto, e sempre è fresca, sempre bella, sempre degna d' imitazione al par d' un' oda di orazio, o d' un epigramma dell' antologia, o di Catullo. E perchè dunque non abbiamo antiche arie, o mottetti, o ancor sonate, che son le canzoni, o l' elegie della musica, perchè le stesse Iliadi, o Eneidi, gli Edipi, e gli Oresti, cioè i gran drammi, le gran messe, e i vesperi ec., benchè stampati non vivono che un' età sola? Siano perite le Veneri, i Laocoonti, e gli Apollo per la musica, come perirono i quadri d' Apelle, e di Zeusi per la pittura. Ma perchè non abbiam neppure una Madonna, un Bambino di Rafaello, o di Coreggio nell' arte del canto? ecc.

Piano, di grazia, un poco. Questa si è una falce troppo tagliente e che si arroga di entrare in un campo di non sua pertinenza. V' ha: v'ha pur troppo produzioni musicali sempre belle, sempre degne d' imitazione: salvansi molte musiche dal tempo: e non è tutto cancellato da pochi anni in quest'arte: odonsi ancora con trasporto molte opere di varii maestri, ripetonsi mille volte, e sempre son fresche: vi avrebbero anche arie, e mottetti, e drammi, e messe, e vesperi, che, se fossero stampati, non vivrebbero un' età sola: non sono perite le Veneri, i Laocoonti, e gli Apollo per la musica: hannosi pur troppo le Madonne, e i Bambini di Rafaello, e di Correggio nell' arte del canto. E se egli il Bettinelli va *ultra crepidam*, non per questo il suo dire diminuisce punto il pregio a tante opere esistenti veramente belle, che insultano il trascorrer de' secoli. A me certamente non dà l' animo di tacciare quanti v' ebbe sommi compositori per uomini di pessimo gusto, e di niun genio: il faccia pure l' Abate Bettinelli, che si gloria di *non essere tra i professori e i dilettanti di musica del bel numero uno* (405). Io che dilettomi di questa bellissima arte mi appello ai lettori

(405) Ecco le parole del Bettinelli loc. cit. *Mi guardin pur bieco . . . i professori, e i dilettanti, tra quali non sono del bel numero uno. Io dirò loro un' altra sen-*

e pregoli a giudicare, se mal mi apponga nel rifletter così. Avendo il vero bello, siccome abbiamo sopra riferito, un fondamento reale nella natura delle cose, e non essendo perciò un puro parto di fantasia, e di pregiudizio, quelle produzioni musicali, che sono state universalmente approvate, e riconosciute belle da tutti coloro, che le hanno udite, senza tema di errore può dirsi, che siano state veramente belle: ora produzioni siffatte sono, com' è noto, di ogni genere, di ogni

tenza più ardita, ed è: voi non avete orecchio, ed io l' ho, perchè ho quello della natura, voi quel della professione. Ed io gli rispondo a nome dei professori e dei dilettanti, che esso con l'orecchio della sola natura non può arrogarsi il vanto di giudicar rettamente della musica; e che i professori, e i dilettanti con l' orecchio della professione sono al caso di sentenziare ragionevolmente. Udiamone un testimonio imparziale. Il soprallodato cardinal Gerdil nella citata Dissertazione *proposiz. XXV. §. 105. pag. 217.* così parla. *Nel ravvisare, che fa lo spirito un complesso ordinato, esercita la virtù ch' egli ha di comprendere molte cose in una. Sia un concerto musicale composto da valente maestro secondo tutte le regole dell' arte, ed eseguito maravigliosamente da periti, e cantori, e suonatori, e sianvi due ascoltanti, l' uno, che riceva bensì l' una dopo l' altra tutte le impressioni de' suoni, ma non abbia la facoltà di distinguerle, di paragonarle, e di riconoscere il metro, per cui legate sono, e in virtù del quale la precedente consonanza chiama la seguente, e così non vaglia quella varietà di consonanze ridurre a unità*, (sia cioè il sig. Bettinelli con l' orecchio non di professore, non di dilettante, ma della sola natura) *non riceverà quegli diletto alcuno da quella musica, nè ordine, nè bellezza ravviserà in quella*: (ecco il perchè domanda il Bettinelli: ma dov' è la musica? e non trovandola con il suo orecchio, tanto inveisce contro tutti i maestri di ogni età), *riceva l' altro ascoltatore non altrimente, che il primo, la successiva impressione de' suoni, e solo di più intenda il metro, che li regola, e vaglia ridurre ad una totalità la varietà delle consonanze*; (cioè sia un professore od un istruito dilettante) *questo solo basterà, perchè sia rapito di sommo diletto nell' udire quella musica, e in essa ravvisi ordine, e bellezza*. (Chi è il buon giudice? il Bettinelli, o i professori, e i dilettanti?) *così chi ha maggior perizia della musica* (cioè i professori) *o maggior finezza di orecchio* (cioè i professori e i dilettanti) *intende meglio il bello della musica, e ne trae maggior diletto, perchè meglio distingue la varietà de' suoni, e meglio comprende la totalità, che risulta dalle loro consonanze*. Conchiudo. Chi ha dunque orecchio? il Bettinelli, ovvero i professori, e i dilettanti? povero Mida! non meritossi poi in fine quella sconcia burla di Apollo per aver solo giudicato più bello il canto di Marsia del canto di esso: allora dovevanglisi allungare gli orecchi anche una canna di più, quando avesse sprezzato ogni maniera di canto sulla orgogliosa millanteria di aver orecchio egli solo.

maniera, di ogni età: non dovrà dunque egli affermarsi, che esistano? o dovrà tessersene a dimostrazione un inutile catalogo, odioso, se mancante, controverso, se in alcuna parte dubbio?

Sento quì propormisi un' istanza. Sia pur grande il numero delle musicali produzioni veramente belle, sempre fresche, e degne d' imitazione, anche più di ciò che si asserisce, non può negarsi per altro, che moltissime di quelle stesse composizioni, le quali un dì furono universalmente approvate e riconosciute belle da quanti le ascoltarono, se oggi si ripetessero, sarebbero universalmente disapprovate, e rigettate da tutti.

La difficoltà è ragionevolissima, e basata sopra una verità di fatto. Molte, (ma avvertasi, non tutte.) Molte composizioni, che furono al loro nascere giudicate veramente belle, non vivono, che una sola età: e ad alcune può anche adattarsi quel del Marini: *Dalla cuna alla tomba è un breve passo* (406). Ma che perciò? Potrà forse emanarsi una sentenza generale, che cotali composizioni non furono veramente belle, e che il giudizio degli uditori fu prevenuto, fantastico, e capriccioso? Nò al certo. Può nella musica una produzione veramente bella, di vero buon gusto, ed imitatrice della natura invecchiare: può verificarsi di una medesima composizione l' avere meritato gli applausi d' intere nazioni, e divenire in progresso intollerabile: può la musica fiorire ed appassire: splendere sul meriggio, ed oscurarsi all'occaso: nascere, e morire. Se però invecchia, se diviene intollerabile, se appassisce, se si oscura, se muore, non perde per questo quelle vere bellezze di cui fu adorna. Sembrerà egli questo un immaginario paradosso; ma mi confido di poterne praticamente a sufficienza dimostrare la verità.

Io riduco le principali cause, che producono le vicende indicate nelle composizioni musicali veramente belle, di buon gusto, ed imitatrici della natura a quattro classi.

1.° Altre nascono dalla natura delle melodie, e queste influiscono sopra ogni maniera di musica.

2.° Altre sono originate dall' accoppiamento degli strumenti alla mu-

(406) *Parnasso Italiano. Raccolta di sonetti de' seicentisti*. Sonetto del cav. Giambattista Marini: incomincia: *apre l' uomo infelice allor che nasce*. chiusa del sonetto.

sica vocale, e queste influiscono soltanto nella musica strumentale sia da chiesa sia da teatro.

3.° Altre si pongono dagli esecutori, e queste influiscono in ogni maniera di musica.

4.° Altre finalmente esistono negli uditori, ed anche queste influiscono in ogni maniera di musica.

Le cagioni della 1.ª classe possono evitarsi dai compositori: e se eglino v' imbattono, non per questo cade il vero bello delle lor produzioni.

Le cagioni della 2.ª classe se non possono corregersi nel teatro, possono e debbono emendarsi nella chiesa: e se i compositori sanno anche nel teatro far uso del vero buon gusto, non possono siffatte cause nuocere, siccome le cagioni della prima classe, al vero bello delle lor produzioni.

Le cagioni della 3.ª e della 4.ª classe sono estranee totalmente al merito intrinseco delle composizioni, che rimangono intatte nel loro bello: inoltre queste cause non sono sempre tali, che abbiano forza di alterare totalmente il giudizio degli uditori; e quantunque lo alterino, si riforma egli a suo tempo: onde come cadono sempre ruinosamente per più mai non risorgere le produzioni esaltate immeritamente: così tornano sovente alla dovuta gloria quelle ingiustamente umiliate.

Veniamo alla prima cagione per cui propriamente invecchia la musica, e diviene dopo alcun tempo alle orecchie degli uditori stucchevole, nojosa, ed insoffribile.

Quanto è ferma, stabile, ed immanchevole l' arte del contrappunto nelle regole dei rapporti, del temperamento, e della simultanea risonanza delle melodie, arte conosciuta completamente fin dal secolo XV., e che manterrassi fino alle più tarde future età inalterabile; altrettanto è vaga la costruzione interna delle melodie di numero presso che infinite, e che talvolta costituiscono una sola parola, talvolta una frase, talvolta un vero periodo musicale. Ora essendo la musica una viva lingua, patisce sovente de' cambiamenti per ciò che perde e per ciò che acquista. Quante parole, quante frasi, quante maniere di es-

primersi cangia di tratto in tratto la nostra lingua italiana, siccome cangiavale mentre visse la latina! Diceva Orazio opportunamente. (407)

. . . . Come, cadute
Le prime foglie al declinar dell' anno,
Si rinnovan le selve; in simil guisa
Invecchian pur le antiche voci, e in altre
Nate pur ora il florido s' infonde
Vigor di gioventù . . . .
. . . . Non che la grazia, e il pregio
Delle parole eternamente viva.
Rinasceran molte già spente, e molte
Or gradite cadran, se l' uso il vuole,
Arbitro del parlar, giudice, e norma. (Metastasio)

Pur tuttavia si argomentava Orazio stesso, che sapendo dare alle parole una certa grazia, un certo torno, un certo cotal legame si potesse loro serbare novità, e vita. *Dixeris egregie notum si callida verbum reddiderit junctura novum.*

L' uso, e il dispor delle parole esige
Gentilezza e cautela. Allor sarai
Egregio parlator; quando le voci
Note ad ognun, mercè la cura industre
Che in collocarle avrai, nuove parranno. (408)

(407) Orazio. *De arte poet.* vers. 60. seqq.

Ut sylvae foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit aetas,
Et juvenum ritu florent modo nata, vigentque.
. . . .
Nedum sermonum stet honos, et gratia vivax.
Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque
Quae nunc sunt in honore vocabula: si volet usus,
Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

(408) Orazio. *De arte poet.* vers. 46. seqq.

In verbis etiam tenuis, cautusque serendis,
Dixeris egregiè, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum.

Altrettanto avviene nella musica. Cangia ancor essa e parole e frasi, e maniere d' esprimersi, cioè dire: rigetta sovente di età in età nella più parte delle melodie quantunque di sentimento, energiche, e di carattere, le maniere delle loro pose, e delle loro cadenze, (diremmo: cangia alcuna parola) e nuove ne sostituisce a suo beneplacito, con patto però di condannare ancor esse al bando quando saranne satolla: e rigetta eziandio molte melodie intere (cioè: frasi, e maniere di dire) fra quelle di minor sentimento, e di un carattere o famigliare, o buffo, od insignificante, e nuove ne sostituisce con la condizione anzidetta più terse, più eleganti, più vivaci, più esatte.

Ed ecco la prima cagione, che rende tante composizioni alle orecchie degli uditori antiche, ed antiquate: e che, sia per la facilità di avere continuamente musiche nuove, sia per una certa mala ventura dell' arte musica, le lascia non dirò solo dormir sotto la polvere e fra le tignuole degli archivii, ma le sentenzia a perire vilmente. Chi manderebbe in non cale, e deputerebbe ai medesimi usi, cui soglionsi condannare le carte musicali, o le novelle del Boccaccio, o la commedia di Dante, perchè contiensi in esse un complesso di voci antiquate? L' aver serbato Ennio quantunque antico fe coglierne a Virgilio le margarite. E di fatto, non è egli questo un difetto, che attacca il vero bello, il sentimentato, il buon gusto, la imitazione della natura di una qualsivoglia composizione. Come il vero bello, per ciò che sopra ne abbiam riferito, non consiste in una parola, od in una frase, così il cangiamento di alcuna di esse nol cangia; ed il vediamo verificarsi quotidianamente nelle opere classiche letterarie. La musica però, che dalla maggior parte degli uditori si fa servire al solo unico fine di geniale piacere, e di solleticante diletto, diviene interamente in una composizione quantunque bella e di buon gusto, vecchia, appassita, stucchevole, sol perchè siano in essa cadute dall' uso alcune parole, alcune frasi, alcune espressioni, o siano alcune pose, alcune cadenze, alcune melodie.

Questi per altro qualunque siansi difetti, non sono proprii di tutte le musiche, e non furon commessi da tutti i compositori. Lo stile puramente vocale n' è quasi del tutto esente: perciocchè essendo quella

musica vincolata da robuste armonie, le cadenze, e le pose delle respettive melodie di ciascuna parte non rimangono giammai o scoperte, o svestite, o eguali, o determinate, o riconoscibili come negli altri generi di musica, e così non vanno gran fatto soggette ad invecchiare. Tuttavia le composizioni del Pierluigi si distinguono a colpo d' occhio dalle composizioni degli altri antichi maestri anche per questo rapporto. Trovasi nelle di lui melodie sempre osservato quel legarle in se stesse avvedutamente prescritto da Orazio con il *Callida Iunctura*, il qual legame dopo trecento anni le fa parere ancor nuove. E come ciò? Perchè nella loro nobiltà, e grandiosità non lasciano di essere facili, e naturali. *Notum verbum*. (409)

Lo stile organico va soggetto ai riferiti difetti negli a solo, e nei concerti: nel pieno può esserne esente, come odesi continuamente nei pieni degli eccellenti maestri, di Ercole Bernabei, di Giuseppe Ottavio Pitoni, di Pietro Paolo Bencini; di Giovanni Costanzi, nel famoso *Dirupisti vincula mea* di Antonio Borroni, ed in alcuni tratti dei salmi di Benedetto Marcello, ec. sempre freschi, nuovi, sempre degni d'imitazione.

Lo stile teatrale è vittima di cotai difetti, che attaccano perfino quanto alle pose, il recitativo. Tuttavia l' opera seria può guardarsene alcun poco più che non l'opera buffa, siccome vedesi in tante bellissime produzioni di vero sentimento, e di finissima espressione del Jomelli, del Sassone, del Cimarosa, ec. nelle quali per rapporto alle melodie v' è pochissimo da svecchiare.

La seconda cagione delle musicali anzidette vicende si è l'unione

(409) Alle opere del Pierluigi in confronto delle opere de' suoi predecessori, e de' suoi contemporanei quadrano a maraviglia li versi 363., 364., 365. della *poetica* di Orazio

Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum, quae non formidet acumen:
Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.

cioè le opere di Giovanni non temono censore, e quante volte si odono, piacciono sempre: le opere degli altri amano di celarsi a chi voglia esaminarne il vero bello, e piacciono, se pur fia vero, una, o ben poche volte.

degli strumenti con la musica vocale. Non può negarsi, che acquista la musica di secolo in secolo maggior numero, e di età in età maggiore squisitezza di strumenti. Qual serie in oggi di parti a completare un'orchestra? Quanto lusinghiera la combinazione o di varie coppie, o di varii concerti di voci, e di strumenti, ovver di strumenti sian da fiato, sian d'arco? Ora dimando. Dappoichè l'orecchio del pubblico ha gustato tanta varietà, e tanta dolcezza, e tanta sorpresa, chi saprà persuaderlo a contentarsi di due violini ed una viuola siccome usò fin quasi al principio del secolo XVIII., o anche dello strumentale di soli trenta anni in dietro? (410).

(410) Anche nell'antica Roma era presso a poco avvenuto lo stesso. Innanzi che la Grecia fosse soggiogata, pochi strumenti, e di poca estensione bastavano a formare le delizie dei romani. Quindi però quanta estensione maggiore di suoni, quanta varietà, quanta squisitezza nel maneggio degli strumenti, e quanta gloria per la lusinga di aver raggiunto la perfezione dell'arte!

Venimus ad summum fortunae, pingimus; atque
Psallimus, et laetamur achivis doctius unctis.

così Orazio ne scrisse ad Augusto (*Epistolar. lib.* 2. *epist.* 1.) Orazio però medesimo dovette confessare nell'arte poetica, che se cantavasi e suonavasi da' romani con più squisitezza de' greci, *doctius psallimus*, si era ben presto caduto nello stil manierato, si aveva degenerato dalla prima lodevole semplicità, e così andavansi a poco a poco corrompendo i costumi del popolo. *De art. poet. v.* 202. *seqq.*

Tibia non, ut nunc, orichalco vincta, tubaeque
Aemula, sed tenuis, simplexque foramine pauco
Aspirare, et adesse choris erat utilis, atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu;
Quo sane populus numerabilis, utpote parvus
Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
Postquam coepit agros extendere victor, et urbem
Latior amplecti murus, vinoque diurno
Placari Genius festis impune diebus;
Accessit numerisque, modisque licentia major.
Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
Sic priscae motumque, et luxuriam addidit arti
Tibicen: traxitque vagus per pulpita vestem.
Sic etiam fidibus voces crevere severis, etc.

Ed ecco la seconda sorgente, che rende tante composizioni veramente belle, di buon gusto, ed imitatrici della natura fredde dopo alcun lasso di tempo alle orecchie degli uditori ed insignificanti; e così le lascia barbaramente perire del tutto, mentre dovrebbero essere gli esemplari del vero bello. Chi oserebbe spogliare delle trombe epiche, dei tragici coturni, a de' socchi comici i poeti del XVI. e del XVIII. secolo, perchè il Metastasio, e l'Alfieri hanno portato il diletto e l'interesse delle scene ad un grado sconosciuto ai loro predecessori? Anche Orazio accrebbe alla poesia latina alcuni metri, che fu il primo a trarre da' greci (411): forse per questo si abbandonarono i metri già da lunga

(411) In tre luoghi singolarmente Orazio si vanta di essere stato il primo a fare latini alcuni metri usati da' greci. Sul bel principio dell' epist. 19. del lib. 1., nel fine dell' ode 13. del lib. 2., e nell' ode 24. del lib. 3. eccone le parole. *Epistolar. lib. 1. epist. XIX. ad Mecoenatem.*

Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidit,
Dux regit examen. Parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numeros, animosque secutus
Archilochi, non res, et agentia verba Lycamben.
At ne me foliis ideo brevioribus ornes,
Quod timui mutare modos, et carminis artem:
Temperat Archilochi musam pede mascula Sappho,
Temperat Alcaeus; sed rebus, et ordine dispar,
Nec socerum quaerit, quem versibus oblinat atris,
Nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.
Hunc ego, non alio dictum prius ore, latinus
Vulgavi fidicen. Iuvat immemorata ferentem
Ingenuis oculisque legi, manibusque teneri.

Odar. lib. II. od. 13. *al. od.* 16. *ad Grosphum.*

. . . . *Mihi parva rura, et*
Spiritum grajae tenuem camaenae
Parca non mendax dedit, et malignum
Spernere vulgus.

Odar. lib. III. od. 24. *al. od.* 30. *ad Melpomenen musam.*

Exegi monumentum aere perennius,
Regalique situ pyramidum altius:
. . . .

stagione adottati? o le belle produzioni ne' metri antichi perdettero il loro vero bello? Trista condizion della musica! Superbissimo orecchio! Ogni maniera di novità non ecclissa solo in quest'arte, ma scolora qualsivoglia luce, quantunque sia non accattata ma propria, di sole non di pianeta.

Questo peraltro non nuoce punto, siccome ognun vede, alla musica di pure voci usata dal Pierluigi, nè tampoco allo stile organico; e perciò tanto più meritevoli della destinazione al sagro culto: solo riguarda la musica teatrale, e quella con gli strumenti adottata nelle chiese a più moderni tempi.

Quanto alla musica teatrale sia seria sia buffa sia di mezzo carattere, sarà essa sempre vittima di cotale costantissima incostanza. Il brio, il capriccio, la moda di strumentare, i nuovi strumenti, ed il loro più squisito maneggio (cose tutte, che rendono, a chi ben vi riflette, la strumentatura similissima alle acconciature di capo, ed alle forme degli abiti delle donne; ed anche alle cornici intagliate e forbite de' quadri) fanno sì, che trovasi lo strumentale perpetuamente in uno stato ambulatorio ed instabile. E per questo campo non possono lusingarsi unque mai i compositori di dare molte età di vita alle loro composizioni. Ond'è, che per amore di gloria, e di fama debbono collocare ogni maniera di studio in ciò che costituisce il vero bello, la vera imitazione della natura, cioè nelle melodie, nelle armonie, nella disposizione, ec. delle parti cantanti: perciocchè, qualunque siasi l'interesse che eglino possan dare all'orchestra, sia nel patetico, sia nel vivace, non lascerà mai lo strumentale di essere un puro adornamento, una cornice, un abito, una acconciatura di capo, gradevole sì, ma soggetta immancabilmente alla capricciosa volubilità della moda.

Dicar, qua violens obstrepit Anfidus,
Et qua pauper aquae daunus agrestium
Regnator populorum, ex humili potens,
Princeps aeolium carmen ad italos
Deduxisse modos. Sume superbiam
Quaesitam meritis, et mihi delphica
Lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Quanto poi alla musica ecclesiastica strumentale de'nostri tempi, io muto linguaggio, e ragiono così. Se la musica ecclesiastica per la mania di riunirsi al suono si fosse contentata del solo organo, o al più de'soli strumenti da corda tollerati dai sommi Pontefici, avrebbe avuto una vivida siepe di riparo al vortice della moda, e conserverebbe tutt'ora uno stile a se onde ornarsi decorosamente delle sue vere bellezze. Ella si è voluta far lecito contro gli espressi divieti del Vaticano di adottare anche gli strumenti da fiato (412) e perfino quelli di pulsazione; bene le stà s'è caduta nel dispregio universale delle persone di buon senso, e de' medesimi libertini. Non v'ha chi non detesti il suo teatrale apparato, le sue maniere da scena. Più. La musica di teatro a fronte del continuo cangiar dello strumentale conserva in se stessa il suo vero bello che non dipende dallo esterno abbigliamento degli strumenti. La musica strumentale da chiesa sarà mai sempre di pessimo gusto, perchè trovasi in opposizione col fine principale della modesta e devota semplicità cui debbe avere di mira come destinata al sagro culto dell' Altissimo, fine, da cui quanto più si è allontanata, tanto più è decaduta. Di fatto lo *Stabat mater* del Pergolesi, ed il miserere di Benedetto Marcello, quello con due violini ed una viuola,

(412) Basta per tutti il sommo Pont. Benedetto XIV., il quale nelle *lettera circolare* dei 19. Febraro 1749. a tutti i vescovi dello stato ecclesiastico per l' occasione dell'anno Santo 1750. dopo avere altissimamente gridato dal §. IV. a tutto il X. contro lo stile teatrale introdotto pur troppo ne' sagri tempii, finalmente al §. XI. comanda così. *Quanto agli strumenti, che possono ammettersi nelle chiese, il sopraccitato Benedetto Girolamo Faijo maestro generale dell' ordine di S. Benedetto di Spagna ammette gli organi, ammette altri strumenti, ma vorrebbe banditi i violini.... I padri del primo concilio provinciale di Milano sotto S. Carlo Borromeo bandiscono dalla chiesa nominatamente gli strumenti da fiato. Non abbiamo tralascito di cercare il consiglio in Roma, e fuori di Roma, d' uomini assennati, ed insigni maestri di cappella: e coerentemente al loro consiglio, quando nelle sue chiese sia introdotto l' uso degli strumenti, non ammetterà coll' organo, altro che violoni, violoncelli, fagotti, viole, e violini, che servono per rinforzo maggiore di quelli che cantano: e bandirà i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboè, i flauti, i flautini, i salterii moderni, i mandolini, e simili strumenti, che non servono, che per rendere la musica teatrale.*

questo con due viuole si gustano, e piacciono anche al dì d'oggi, (tolto alcun poco di vecchio nelle pose, ed in parecchie melodie) e non v'ha chi vi desideri maggior copia o varietà d'istrumenti. Se si riproducono il *Laudate pueri*, o il *Lauda Ierusalem* del modernissimo Pasquale Anfossi a piena orchestra, si rimane come Tantalo fra l'acque e i pomi, ovver come le Danaidi col vaglio vuoto. Torni la musica ecclesiastica ai suoi doveri, rientri nell'obbedienza dovuta, abbandoni le profane melodie, lasci al teatro gli strumenti delle militari bande, si contenti di quella innocente dolcezza, che serba il cuor puro, e la mente divota: e così non avrà più a dolersi degli amari rimbrotti del suo decadimento, e potrà aspirare di nuovo a quella perfezione, cui giunse quando per gli armonici concenti di sole voci segnò col genio del Pierluigi non solo le mete del vero bello, ma sollevossi eziandio al sublime.

Gli esecutori varii di genio, d'indole, di abilità, di voce, di cultura, di sentimento, gli esecutori, cui debbesi per necessità assoggettar la musica onde prodursi, menano la terza cagione, che rende sovente gravissimo danno al vero bello delle musicali opere, e le fa vilmente cadere. Felici la pittura, la scultura, e quante v' ha d' arti belle! tali le opere si presentano al giudizio del pubblico, quali sortirono dalle mani de' respettivi artefici; e finchè esistono quelle tele, e que' marmi può giudicarsi di loro, può formarsene fra molte il paragio, e quindi segnarsi i passi del miglioramento, o del decadimento dell' arte. Non così la musica, la quale costando per sua natura di suoni abbisogna di chi li formi sia naturalmente sia artifiziosamente onde prodursi; dipende anzi dagli esecutori la di lei esistenza, e la maniera di sussistere. Scriva ora un malavventurato maestro la sua musica veramente bella, e di buon gusto, se gli esecutori o perchè non sanno per ignoranza; o perchè non possono altrimenti per mancanza di voce, ovver d'anima, o di sentimento; o perchè non vogliono per compimento di malizia, sono freddi ed insensibili, (per tacere tanti altri orrori che i virtuosi commettono e non di rado) che fia di cotal musica? fredda ed insensibile apparirà alle orecchie le più purgate ed armoniche, quantunque sia la più sentimentale, la più bella, la più imitatrice della natura, che

possa esser prodotta da mente umana. Così diceva Orazio (413) benchè ad' altro proposito:

Ahi! Lo splendido stil pregio bastante
(In musica) *non é, senza quel dolce*
Incanto seduttor, che il cuore altrui
In mille affetti a suo piacer trasporta.
L'uman sembiante imitator s' adatta
Al pianto, al riso altrui. Se vuoi ch' io pianga,
Piangi tu primo, e dal tuo duol trafitto
Eccomi allor. Ma le commesse parti
Se male esprimi, o Telefo, o Pelèo,
M' inviti al sonno, e mi commovi al riso.

E questo sonno, e questo riso intempestivo a danno di chi è provocato nella musica? A danno del maestro, per colpa degli esecutori. Non accade ricorrere alla storia de' teatri, per recarne abbondanti prove. La nostra stessa età taluna volta, dopo essere stata sorpresa fino all' entusiasmo dalle vere bellezze di una musica eseguita da' cotali soggetti,

(413) Orazio, *De arte poet.* vers. 99. segg.
Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto,
Et quocumque volent, animum auditoris agunto.
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus: si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent.
Telephe, vel Peleu, male si mandata loqueris,
Aut dormitabo, aut ridebo. Tristia moestum
Vultum verba decent: iratum, plena minarum:
Ludentem lasciva: severum, seria dicta.
Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum: juvat, aut impellit ad iram;
Aut ad humum moerore gravi deducit, et angit;
Post effert animi motus interprete lingua.
Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites, peditesque cachinnum.

non solo non ha riconosciuto l'identità dell'opera, udendola da altri esecutori, ma l'ha rigettata affatto a scorno dell'attonito confuso maestro. Ed ecco qual trista fatalissima dipendenza tien sempre in forse l'esito di ogni musica quantunque bella: pende cioè dal sapere, dalla voce, dal sentimento, e dalla volontà di persone venali (414), che senza addurne altre cause, per una sola etichetta di preferenza, e talvolta anche per il barbaro orgoglio di poter dire: *Io lo atterrai*: sagrificano l'innocente compositore; e così non poche produzioni veramente belle, e di buon gusto, quasi immaturi aborti muojon nascendo, prive di vita e di nome. So, che talora avvenne anche il contrario; e potè sib-

(414) Dimanda Aristotele nel problema 22. della sezione 19. perchè quando cantano molti insieme la musica è meglio eseguita, che quando cantano pochi? *Quam ob causam multi cum cantant, melius numeros servant, quam pauci*? Ei dubitò, che provenisse dal vedersi o non vedersi la battuta, la quale per altro eseguivasi dagli antichi o battendo palma a palma, o battendo il piede armato di un tacco di ferro sopra un legno, onde Berthelemy nell' opera intit. *Entretiens sur l' etat de la musique grecque vers le milieu du quatrieme siecle avant l' era vulgaire*, fa dire a Filotimo pag. 54. della ediz. d'Amsterdam del 1777. presso i fratelli de Bure in Parigi: J' ai observè, que les maîtres des choeurs battent la mesure tantôt avec la main, tantôt avec le pied. J' en ai vu même dont la chaussure étoit armée de fer; et je vous avoue que ses percussions bruyantes troubloient mon attention, et mon plaisir. Dice pertanto Aristotele, ed in virtù del suo accennato dubbio poco a proposito: Forse molti veggono meglio la battuta, ed entrano in tempo; quando sono pochi cantori accelerano la misura, ed ecco il frastuono. *An quod multi melius unum, suumque ducem aspiciunt, tardiusque incipiunt? Itaque facilius assequi idem possunt, quippe cum in accelerando eveniat, ut plus erroris committatur*. E ripete anche lo stesso nel problema 46. *Accidit ut suo duci multi quam pauci sint attentiores*. Convinto però dal sentimento della verità aggiugne la vera ragione, che mostra essere stato sempre lo stesso il carattere de' virtuosi di cartello. Cantando molti, continua a dire Aristotele, non può un solo pretendere di spiccare, e così tutti si uniscono: cantando pochi, (gli a solo, i duetti, i terzetti ec.) ognuno vuol fare la prima comparsa sopra gli altri, ed ecco rovinata l'esecuzione. *Segregans vero sese, nemo eorum superata multitudine clarere potest, quamquam inter paucos facilius procul dubio poterit: quamobrem inter sese ipsi per se potius, quam cum principe cantant*. E a' nostri tempi tante volte non solo cantano a se, e non alla battuta; ma cantano a se, e non al compagno del duetto, o del terzetto; cantano a se e non alla musica. Tanto è vero che per la malizia degli esecutori sono sagrificate sovente le belle musicali produzioni!

bene il valor degli esecutori fare apparir sublime una musica men che mediocre. Questo però non giova all' arte, e non accresce il merito intrinseco delle composizioni: è un mirabil fenomeno, che a momenti sparisce, come le aurore boreali, che per l' accensione di materie nitrose e sulfuree fan grata mostra di ondeggiamenti di luce agli occhi de' riguardanti; ma presto si risolvono in un crepuscolo, il quale si dissipa, e a poco a poco sparisce.

Nè credasi già, che influiscano solo gli esecutori nella musica di teatro. Anzi io diviso, che una delle cagioni per cui la musica organica non può contar molte opere riconosciute di vero buon gusto, e veramente belle, dipenda appunto dagli esecutori. I cantori di chiesa sono per lo più freddissimi, o almeno mostransi generalmente tali: disimpegnano la nota a sufficienza, ma senz' anima, senza forza, senza sentire punto la lingua musicale che parlano. Quindi è, che, tolti alcuni tratti di musica veramente sublimi, grandiosi, e di un sentimento capace di scuotere le anime le più insensibili, i quali in fine non possono essere che ben pochi, tutto il rimanente, sia patetico, sia delicato, sia risoluto, sia di fino sentimento, tutto diviene in essi freddo ed insignificante. So, che ai cantor di chiesa non è permessa con il canto l' azione, che anzi la compostezza ed immobilità della persona sono il distintivo de' medesimi: e che appunto i cantor di teatro quando si presentano taluna volta ne' cori delle chiese disgustan mai sempre l' uditorio per i contorcimenti di vita, e per li moti delle braccia e del capo da cui non sanno astenersi stante l' abitudine contatta dell' azione. E so ancora quanto è difficile cantar con anima e verità stando immobile con la persona: non fu però mai buona scusa per un artista il dir: è difficile: chi professa un' arte debbe abilitarsi a superarne ogni maniera di difficoltà: diceva Orazio: (415)

Quel che ne' pizii giuochi empier maestro
La tibia or sa d' armonioso fiato,

(415) Orazio. *De arte poet.* vers. 412. segg.
Qui studet optatam cursu contingere metam
Multa tulit, fecitque puer: sudavit, et alsit
. . . . *Qui pythia cantat*
Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum.

Molto a trattarla apprese, e spesso in faccia
Al precettor tremò.

Fu sempre vergognosa umiliazione il dover confessare:

Questo non imparai, perciò l' ignoro. (416)

Circa poi la musica a sole voci, essendo questa rimasta in uso nella sola capella apostolica, ove esiste un collegio di cappellani cantori (mi si permetta questo breve tratto) distinto per il numero, e per l' abilità, ed ove conservansi, con le opere del grande imitatore della natura, anco le di lui tradizioni, io mi lusingo, che, se in parecchie solennità dell' anno foss' egli presente il Pierluigi, non disgradirebbe il nostro impegno dovuto a Dio ed al sovrano.

Rimane a vedersi l' ultima delle accennate cagioni esistente negli uditori, la quale atterra sovente le musicali produzioni veramente belle, ed altrettante immeritevolmente ne applaudisce: confonde il buon gusto con la moda, e l' imitazione della natura con il solletico delle passioni.

Ognun sa di non poter giudicare della poesia, e della eloquenza se non ha lettere. Ognun sa di non poter giudicare della pittura, e della scultura sol perchè non è cieco. Tutti però si arrogano la decisiva giudicatura sulle musicali produzioni siano essi intendenti, siano inesperti, sian colti, siano ignoranti, vecchi, giovani, nobili, plebei, uomini, donne, anche i sordi. Più. Ciascuno degli uditori giudica decisivamente del merito musicale giusta le sue affezioni, giusta lo stato attuale del suo spirito, giusta la voce delle sue passioni. Povera musica! Il militare la finta acremente, se non è bellicosa. Il damerino non la gusta, se non è molle e capricciosa. Il vecchio la vuole posata. L'artiere romoreggiante ed allegra. L' intendente, metodica. Il nobile, colta. La donna, fiorita. Se una musica di teatro è seria, patetica, sentimentale, si grida, che il teatro non debb' esser fomento di malinconia. Se in chiesa è divota e posata, si susurra, che il maestro ha esaurito l' invenzione. Se in camera è artifiziosa, si mormora, che lo studio spetta ai conservatorii. In tempo di fazionila musica non è bella, se non è ur-

(416) Orazio. *De arte poet.* vers. 417., 418.
. . . . *Mihi turpe relinqui est:*
Et, quod non didici, sanè nescire fateri.

tante. Quando lo spirito marziale si accende in una nazione, si gusta il solo strepito, e le marcie, e le bande. Se le passioni più vili attaccano il buon costume, si pretende, che anch' Ercole furioso canti effeminatamente al pari d' Ecuba, e d' Andromaca (417). Una nazione seria e meditabonda vuol tutto sentimentale. Una nazione paziente vuol tutto lungo. Una nazion capricciosa vuol serio, buffo, pantomima, danza, strumentale, e vocale in una sola azione. Povera musica! Vada ora un compositore, e scriva in opposizione di alcuno degli accennati pregiudizi una musica veramente bella, di buon gusto, ed imitatrice della natura, cadrà vittima del fanatismo. Sorga quindi uno sciolo, e produca la sua musica priva del tutto di espressione, e di verità, ma vezzosa, affettata, bizzarra, ricercata, ed ornata a lusso, piena di sforzo e di fatica, simile in tutto alle pitture chinesi, questa musica, sì, questa, secondando, ed esprimendo il carattere, ed alcuna passione predominante degli ascoltanti, guadagnerassi il plauso di ciascuno e di tutti; questa sarà stimata veramente bella; ed a questa su l'ara, che infioran le muse, si tesserà quella corona, onde dovrebb'essere onorata la fatica e il sapere de' soli uomini di vero genio.

Ma che perciò? Potrà egli per questo a giustificazione di tali ingiustissimi giudicati affermarsi con il Bettinelli, che il gusto della musica è vago ed instabile? Che il suo vero bello non è fisso abbastanza? Che la musica è mal conosciuta dai medesimi artisti? Niente di questo. La prima delle due recate musiche come veramente bella, sarà sempre tale, e a dispetto del capriccio e della moda *Impavidam ferient ruinae* (418); l'altra non acquisterà punto il bello, che non ha, per gli applausi non meritati degli uditori. Mutisi cielo: anzi attendasi solo la nuova stagione; e vedrassi tosto, come tante volte è acca-

(417) Questo concetto è di Luciano nel libro *de Saltatione*, il quale, non so se più o meno a ragione di noi, dolevasi della musica effeminata del suo tempo, dicendo: che essa sarebbe stata meno mostruosa ne' personaggi d' Ecuba, e d' Andromaca; ma che in quello di Ercole era assolutamente insoffribile.

(418) Orazio. *Odar. lib. III. od.* 3.

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.

duto, la metamorfosi curiosissima. Sarà Tullio la prima, che torna d' esilio: la seconda non troverà chi le dia fuoco ed acqua (419). Ma io vuò incalzar l' argomento. Se a fronte di tanti e sì incorregibili pregiudizi ogni età ebbe de' compositori e da teatro ed organici, che seppero col loro genio riunire i gusti disperatissimi di Europa, onde si videro composizioni ammirate contemporaneamente e in Napoli, e in Roma, e in Firenze, e in Milano, e in Venezia, e in Vienna, e in Parigi, e in Pietroburgo, e in Londra, chi oserà dire, tolto il Bettinelli, che tali compositori non siano stati uomini di gran genio, e di vero buon gusto; o rimprovererà a composizioni siffatte la mancanza del vero bello, e della imitazione della natura? *Nemo omnes, neminem omnes fefellerunt*, è proverbio trito. Nè ciascun di costoro potè imporre a tante provincie, a tanti stati, a tanti regni con una apparente, fantastica, immaginaria, falsa bellezza: nè il giudizio uniforme di tante nazioni a favore del vero bello di siffatte produzioni può render sospetto il mio argomento.

La musica per altro di pure voci, musica destinata unicamente al sagro culto, va quasi totalmente esente, dopo la perfezione cui sollevolla il Pierluigi da siffatti pregiudizi degli uditori. La sua nobiltà, la sua grandiosità, la sua naturale, facile, sorprendente bellezza annunziano a chi solo v' appresti da lungi l' orecchio, quì è la casa di Dio, quì è la porta del cielo, quì è il luogo dell' orazione; onde tolti pochi libertini, i quali, come nottole nemiche del sole, chiudono gli occhi per non vedere, e negare la verità, non v' ha chi se ne mostri disgustato, anzi non rimanga edificato in udirla, e riconcentrato nel suo cuore ai divoti pensieri di quel grande fine, che tutti attende. Sia de' nostri, sia stranio, sia colto, sia barbaro, sia libero, sia schiavo di qualsivoglia passione, tutti riconoscono in quel puro linguaggio le voci dell' umile preghiera dovuta all' Ente supremo, e si compungono, e

(419) Si allude alla formola onde il pretore pubblicava presso i romani antichi la condanna de' rei all' esilio ex. gr. *Videtur vim fecisse, eoque nomine aqua et igni ei interdico*. Alla quale interdizione dal fuoco e dall' acqua fu sostituita sotto Augusto la deportazione, e per rapporto alle persone di riguardo la relegazione.

si commuovono, e non mancavi, chi tributa eziandio con dolce contento le sue lagrime di divozione all' efficacia di quelle dolci armonie. Questa, disse un dì ai nostri predecessori il sommo Pontefice Alessandro VII., questa è la musica del santuario, questa è la musica degna di Roma, voi con la vostra influenza ravvivatene, estendetene l' uso, perchè torni, siccome nello scorso secolo a risuonare in ogni chiesa (420). Questa, esclamò ai nostri giorni, me presente, nella cappella sistina al Vaticano il maestro Ferdinando Paer rimasto soprappreso da maraviglia, questa è la musica divina, ch' io andava da lunga stagione cercando, che non sapeva raggiugnere con la mia fantasia, ma che non diffidava che potesse essere stata scoperta da alcun nuovo Apollo: loro felici! che sì la gustano, che sì la eseguiscono, e che possono inebriarsene a lor talento! (421)

Chi adunque meritossi, siami permesso di chiuder così questa disamina, e questo capitolo, chi meritossi la somma gloria di aver ritrovato nella musica il vero bello, il vero buon gusto, il vero sublime, sconosciuto affatto dal risorgimento dell' arte fin quasi alla metà del secolo XVI.? Chi potè penetrare ne' profondi arcani della natura, e co-

(420) Leggesi questo aneddoto nel Diario MS. della nostra cappella di Domenico Fabrizi dell' anno 1658. *sabato 29. Giugno. Festa delli gloriosi apostoli Pietro e Paolo. Cappella papale. Nostro Signore si recò al Vaticano dopo le nove ore. Incominciò il pontificale alle dieci in s. Pietro con l' assistenza del sagro collegio. Dopo ricevè la chinea sotto il portico di s. Pietro. Andammo quindi com' è solito a cantare alla tavola di Sua Santità, dove si cantarono due mottetti grossi del Palestrina. Dopo entrammo al bagio del piede, et il signor maestro* (Giovanni Gualtieri) *fece il solito complimento in nome di tutto il collegio. Sua Santità lodò il modo di quel cantare, e ci esortò a farlo osservare nelle chiese di Roma, ec.*

(421) Nell' anno 1805. trovandosi in Roma il virtuosissimo signor maestro Ferdinando Paër dimandò in grazia a due de' nostri colleghi di poter sentire alcuna delle nostre tanto famigerate composizioni. La petizione fu portata in capitolo; ed il collegio stimò per degni riguardi di accudire all' istanza con la clausula: che non passi in esempio. Quindi, dietro le debite permissioni, si fissò un dopo pranzo in cui tutti ci recammo alla cappella Sistina al Vaticano: fu introdotto il lodato signor maestro: e cantammo in di lui presenza varii pezzi scelti di musica, pe' quali ebbe egli a dire le sopraccitate precise parole, siccome ben può rammentarsene, essendo ancor vivo, e godendo, la Dio mercè, ottima salute.

glierne la vera imitazion musicale? Chi seppe formarne il compiuto magistero, che tramandato alle future età scuoprisse ai nobili genii l' occulta via del vero, onde per ogni maniera di musica si precisassero le adatte reali bellezze? Chì? Il Pierluigi: il principe della musica, per cui non solo debbe ciascuno de' sommi compositori, che lo seguirono, ripetere quel famoso detto: se egli non fosse stato, io non sarei; ma eziandio debbon tutti insieme riconoscerlo come il loro Omero, (422) il loro Apelle, il loro Prassitele, il loro Tullio, perchè egli ascese nella vera imitazione musicale della natura ad un grado tanto sublime, che mai nessuno non seppe raggiugnere: onde meritamente a lui si debbe anco al dì d' oggi l' elogio tributatogli dal Galilei nel secolo di Leone, di grande imitatore della natura.

(422) Al signor Bettinelli che per ischerno richiese, siccome già sopra è stato veduto: ove sono gli Omeri della musica? risponde il dottor Burney. A general Hystory of music vol. 3. pag. 198. che l' Omero della musica si fu il Pierluigi: *In a general History of ancient Poetry, Homer would doubtless occupy the most ample and honourable place; and Palestrina, the Homer of the most ancient music that has been preserved, merits all the reverence and attention which it is in a musical historian's power to bestow. In una storia generale di poesia antica, Omero occuperebbe senza dubbio il più distinto ed onorevole luogo; e Palestrina, l' Omero della più antica musica che sia stata conservata, merita tutta quella riverenza ed attenzione, la quale è in potere di uno storico di musica di accordare.* È persuaso ora il Bettinelli, che v' ha anche in musica l'Omero; e che fiorì nel secolo di Leone; e che si fu il Pierluigi? certamente non può la testimonianza del dottor Burney aversi per insufficiente o per sospetta. E così similmente rispondo all' altra richiesta del Bettinelli: perchè le iliadi in musica non vivono che una età sola? sappia egli che l' iliade prenestina ossiano le opere del Pierluigi vivono, dopo trecento anni sono ancor fresche, e formano le delizie e l' ammirazione di Roma, e di quanti hanno la sorte di conoscerle e di gustarle: ed inoltre hanno meritato per analogia alla estensione del credito dell' iliade omerica di dare il nome ad un genere intero di musica, che si dice per tutta Europa musica alla Palestrina, e ciò per l' ultima perfezione cui seppe elevare il Pierluigi la sua iliade: ed eccone l' attestato imparziale dello stesso dottor Burney loc. cit. pag. 195. *Palestrina having brought his style to such perfection, that the best compositions which have been produced for the church since his time are proverbially said to be alla Palestrina, it seems as if this were the place to discuss its merit.*

Capitolo XII.

Il Pierluigi è fatto maestro di musica del card. Ippolito giuniore d' Este: e gli dedica il primo tomo di mottetti a 5., 6., 7. voci. Nomina quindi a Filippo II. austriaco re delle Spagne il libro terzo di messe. È invitato a riassumere il servigio della basilica vaticana vacato per la morte di Giovanni Animuccia, rinunzia a tal' effetto il magistero della basilica liberiana, e torna al Vaticano.

Il cardinal Ippolito II., o giuniore, d' Este de' duchi di Ferrara uno de' più grandi porporati, che abbiano illustrato la romana chiesa e per l' avveduta prudenza nel maneggio di sommi affari, e per l' impareggiabile liberalità co' poveri, e per la generosità profusissima con ogni maniera d' uomini di merito e di sapere, onde niuno più di lui n' ebbe maggior numero alla sua corte, niuno v' ebbe più d' esso inverso di loro benefico e liberale, (423) amantissimo soprammodo si dimostrò della musica, e de' musici valorosi, forse anche più del cardinal Ippolito I., o seniore, suo zio, che ne conobbe profondamente l' arte, e la scienza. Egli si fu, che volle di persona assistere la mattina dei 4.

(423) *Iacentem eum intuemur, qui nos omnes jacentes erigere; exanimem, qui exanimatis aliquo casu nobis animum addere solebat, vita carentem, qui nobis aliisque quamplurimis vitae subsidia benignissime ac liberalissime suppeditabat... Quis unquam illo in tota ratione vivendi splendidior ac magnificentior fuit?... Quam multos egregios artifices ad nova excogitanda propositis premiis excitavit? eruditos autem, et excultos litteris homines nemo unquam amavit ardentius, nemo plures domi habuit, nemo largius aut prolixius fovit.* Così Marco Antonio Mureto *Orat. XXV. habit. III. Non. Decemb.* 1572. *in funere Hippolyti cardin. Estensis.* Dello stesso tenore sono le parole di Uberto Foglietta. *Praefat. Histor. de Conjurat. Io. Ludov. Filisei. Is me in familiarium suorum numerum amanter exceptum omnibus commodis fovet ac tuetur. Neque vero me uno ejus benignitas terminatur; sed omnes amplectitur quoscumque excellenti aliqua facultate praestare intelligit, ut in illius liberalitate, regioque splendore, atque animi celsitudine firmissimum sit egregiorum afflictae fortunae praesidium, ejusque domus insignibus viris semper referta, virtutum ac bonarum artium asilum dici possit, etc.*

Giugno 1551. alla famosa disputa musicale (424) fra D. Nicola Vicen-

(424) Non sia discaro al lettore di risapere alcuna cosa del Vicentino detto l' arcimusico, e dell' accennata controversia. D. Nicola Vicentino fu maestro in Ferrara alla corte del duca Alfonso I., ed insegnò la musica operativa, ed il suonar di tasti, in cui al dir del Doni giuniore fu molto bene esercitato, al ridetto duca Alfonso, al cardinal Ippolito seniore di lui fratello, ch' ebbe tra suoi famigliari l' Ariosto, ed alla monaca suor Leonora di loro zia, come pure ai figli del duca, cioè ercole II. ed Ippolito giuniore, e alle figlie di Ercole Anna, Lucrezia, e Leonora, e tutti ne profittarono sodamente, ed alti elogi ne riportarono, siccome può vedersi nell' antica musica ridotta alla moderna pratica del medesimo Vicentino pag. 10., nella dedica che fece alla nominata Lucrezia Francesco Patrizi della sua Deca istoriale della poetica, nella lettera, che Bartolommeo Ricci scrisse da Venezia al duca Ercole nell' anno 1548. in cui la nominata Anna audò a marito, e nella dedica di Giglio Gregorio Giraldi del terzo de' suoi dialoghi sulla storia de' poeti.

Non molto dopo l' esaltazione d' Ippolito giuniore al cardinalato avvenuta li 20. di Decembre 1538. lasciò il Vicentino la corte di Ferrara, e tutto si dedicò come cappellano e maestro ai servigi d' Ippolito. Trovandosi pertanto in Roma, emporio allora fioritissimo di ogni maniera di colti musici, incominciò egli a spargere qua e là ne' ritrovi de' professori di musica parecchi cenni delle sue arcane musicali cognizioni nei due generi sconosciuti cromatico, ed enarmonico; e donò a varie persone le copie di un suo libro di madrigali, che fatto aveva stampar in Venezia con il seguente speziosissimo titolo: *Dell' unico Adriano Villaert discepolo D. Nicola Vicentino Madrigali a 5. voci per Teorica e per Pratica da lui composti al nuovo modo del celeberrimo suo maestro ritrovati. Lib. 1. Venezia* 1546.

L' incontro di quest' opera in Roma non corrispose alle lusinghe del Vicentino, perciocchè solo si celebrarono i solecismi del titolo spezioso, onde non potendo egli trovare per cotal via quella superiorità di fama, che aveva sperato, continuò ad annunziare con arcane anfibologie le sue recondite cognizioni, le quali non volle mai comunicare ad alcuno sotto il pretesto, che allora le renderebbe pubbliche, quando avesse ottenuto una situazione conveniente a se, come la cappella del Papa, o di altro sovrano per ricompensa dei quindici anni spesi per l' acquisto di tanta scienza.

Gli fu per ciò fatto riflettere da alcuni amici, che sì alto silenzio oltre il non procacciargli nome, lo avrebbe ben presto gittato nel novero dei cerretani, ond' ei finalmente s' indusse a stipolare un' apoca siccome fece in Roma il dì 25. di Ottobre 1549. per gli atti di Felice de Romaulis notaro di Camera, in cui promise a sei famigliari del card. Niccolò Ridolfi (nipote per canto di sorella del Pont. Leone X.) i quali molto si dilettavano della musica, di insegnare loro gratuitamente a cantare alcune cantilene da se composte nei ridetti due generi cromatico, ed enarmonico, a condizione, che, sotto pena di duecento scudi, niun di loro potesse prima di dieci anni insegnare i ri-

tino, e D. Vincenzo Lusitano. Egli si fu, che protesse, e fomentò gli

detti due generi inusitati, o parlarne, o scriverne per modo, che la cognizione di essi venisse a palesarsi.

Questa nuova scuola di musicali misteri aperta in Roma a sei sole persone aguzzò per modo la curiosità dei maestri, che, per quanto il Vicentino fosse accorto, non seppe guardarsi dai lacci, che per ogni dove gli eran tramati. Soleva Bernardo Acciajoli Ruccellai tenere spesso nella nobile sua abitazione accademie di musica. Un dì nel fine di Maggio dell'anno 1551. vi si eseguì fra gli altri un concerto composto sopra il canto gregoriano dell'antifona *Regina Coeli*. Terminata l'accademia sortirono insieme dal palazzo dell'Acciajuoli il Vicentino, ed un altro cotal maestro chiamato D. Vincenzo Lusitano, e discorrendo della musica eseguita, presero questione sopra il merito del ridetto concerto. Dopo alcun poco di dibattimento il Lusitano gittò la proposizione, che quel concerto in fine era una musica puramente diatonica: il Vicentino riscaldato, rispose tosto: puramente diatonica? Voi siete il bravo maestro! nemmen conoscete una musica di qual genere sia. La disputa qui divenne accanita; e non volendo nè l'uno nè l'altro cedere, convennero finalmente ad istanza delle molte persone quivi radunatesi, di eleggere due giudici, e prescelsero di comun consenso Bartolommeo Escobedo di Segovia, e Ghisilino Dankerts di Tholen in Zeelanda amendue cappellani cantori pontificii, sommi compositori, e profondi teorici, alla presenza de' quali avrebber detto le loro ragioni; eglino avrebbero sentenziato inappellabilmente, e colui che fosse giudicato avere il torto, pagherebbe al vincitore due scudi d'oro.

La mattina dei 2. Giugno si recarono amendue i disputanti alla chiesa di S. Maria in Aquiro degli orfani ove trovavansi i cantori apostolici per la solenne messa del SS. Sagramento, e pregarono l'Escobedo, ed il Dankerts a volersi compiacere di giudicare la loro vertenza. *Io*, disse il Vicentino, *mi sono offerto di provare*, *che nissun musico compositore intende di che genere sia la musica che loro compongono*, *et quella che si canta comunemente ogni dì*. Soggiunse il Lusitano: *Ed io ho risposto in nome di tutti li musici, et offertomi di provare, che io so di che genere sia la musica che oggidì li compositori compongono, et si canta comunemente*. Ciò udito l'Escobedo, ed il Dankerts accettarono le parti di giudici.

Aveva intanto risaputo il cardinal Ippolito questa disfida: e volle che si tenesse siffatta disputa musicale nel suo palazzo alla sua presenza il giorno 4. di Giugno.

Tutti vi si recarono all'ora stabilita: mancò peraltro il Dankerts ch'era dovuto partire da Roma per affari della cappella.

La disputa fu eseguita in una gran sala con apparato degno della magnificenza di quel grandissimo principe cardinale. Amendue i disputanti per ben tre ore si distesero a sfoggio in musicali erudizioni, che divertirono piacevolmente la coltissima e numerosissima udienza, ma che poco o nulla avevan che far con l'assunto. In fine il cardinale pretendeva che l'Escobedo pronunziasse la sentenza decisiva: ma egli si scusò co-

studi del ridetto D. Niccola, e che fe imprimere nel 1555. la di lui

stantemente per la mancanza dell' altro giudice: e fu aggiornata la seconda disfida nel palazzo apostolico per la mattina del dì 7. di Giugno.

La mattina dei 5. essendo tornato in Roma il Dankerts, li due disputanti furono da esso, e gli contarono quanto era avvenuto il giorno innanzi. Ghisilino però uomo avveduto, disse loro, che nel disputare a braccio si soleva sovente trascorrere in questioni secondarie, onde meglio sarebbe stato, che amendue ponessero in iscritto le prove del respettivo loro assunto; e così il giudizio sarebbe ponderato, e la sentenza non soggetta all' arbitrio.

Scrissero di fatto il Vicentino ed il Lusitano la sua schedola di ragioni, ed inviaronla ai due giudici segnata l' una e l' altra il dì stesso 5. di Giugno.

La mattina dei 7. Giugno nella cappella apostolica al Vaticano presenti tutti i cappellani cantori, ed inoltre Monsig. Girolamo Maccabei vescovo di Castro, e maestro della cappella, Annibale Spatafora archimandrita di Messina, Mons. Marcantonio Falcone vescovo di Cariati, e Gian Francesco Caracciolo abbate di S. Angelo Tasanello inviati dal cardinal di Ferrara, e molti altri signori che intervennero, si presentarono li due avversarii. L' uno e l' altro propose il suo assunto, e quindi attaccaron la disputa, da cui per la seconda volta non si sarebbe potuto conchinder nulla. Allora i giudici dimandaron loro, se volevano, che la sentenza si desse sopra le ragioni esposte nelle respettive schedole segnate il dì 5., al che risposero quelli di sì, e vi si sottoscrissero. Lette allora pubblicamente le due schedole o informazioni, passarono i giudici a dar la sentenza nei seguenti termini.

Christi nomine invocato, etc. Noi Bartolomeo Escobedo et Ghisilino Dankerts giudici sopradetti per questa nostra diffinitiva sententia et laudo in presentia della detta congregazione, et delli sopradetti D. Nicola et D. Vincentio, presenti, intelligenti, audienti, et per la detta sententia instanti: pronuntiamo, sententiamo, et laudiamo il predetto D. Nicola non haver in voce nè in scritti provato sopra che sia fondata la sua intentione della sua proposta. Immo per quanto pare in voce et in scritti il detto D. Vincentio ha provato, che lui competentemente conosce, et intende di qual genere sia la compositione, che oggidì comunemente li compositori compongono, et si canta ogni dì: come ogniuno chiaramente di sopra nelle loro informationi potrà vedere. Et per questo il detto D. Nicola dover esser condannato, sì come per la presente lo condanniamo nella scommessa fatta tra loro come di sopra. Et così noi Bartolomeo et Ghisilino sopradetti ce sottoscrivemo di nostre proprie mani. Dat. Romae in palatio apostolico et capella predetta. Die septima Iunii anno supradicto (1551) pontificatus sanctissimi D. N. Domini Iulii Pape tertii anno secundo.

Pronuntiavi ut supra, ego Bartolomeus Escobedo,
et de manu propria me subscripsi.
Pronuntiavi ut supra, ego Ghisilinus Dankerts,
et manu propria me subscripsi.

opera intitolata : l'antica *musica ridotta alla moderna pratica*. Egli

Può di leggieri immaginarsi quali fossero le smanie del Vicentino uomo di punto, e fastoso nell'udire tali parole (le quali io ho trascritte dall'originale stesso del Dankerts come vedrassi in seguito). Pagò per altro all'istante la sua scommessa. Il cardinal Ippolito ricevuta questa nuova per mezzo dei soprannominati prelati, lo Spatafora, il Falcone, ed il Caracciolo, che si trovaron presenti alla disputa di suo ordine nella cappella apostolica al Vaticano, prese parte a favore del suo maestro D. Niccola, credendo di essere egli medesimo nella sentenza affrontato: e molto vi sarebbe voluto a tranquillizzarlo: ma fortunatamente dopo alquanti giorni dovette partire per Ferrara, donde passò a Siena, e quindi di nuovo a Ferrara: e siccome fu seguito dal Vicentino rimase in Roma sopito il musicale periglioso incendio.

D. Vincenzo Lusitano temendo, che potesse scoppiare col tempo alcun sotterraneo vulcano, pensò bene di dare alle stampe un' operetta che intitolò. *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, et figurato contrapunto. Roma per Antonio Blado* 1553. in cui si mostrò per alcun modo ammiratore delle cognizioni del Vicentino, e così credette di assicurarsi.

Il Vicentino pieno di fuoco e di collera, incoraggito dal favore del cardinale si pose a scrivere un'opera, che terminò in quattro anni, e la intitolò. *L'antica musica ridotta alla moderna pratica con la dichiaratione, et con gli essempj de i tre generi con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali*. Appena tornato in Roma con il cardinale la fe stampare per Antonio Barrè il 1555. a spese dello stesso Ippolito, siccome confessa nella dedica.

Nel cap. 43. del lib. 4. di quest' opera riportò il Vicentino per brevità i cenni della riferita contesa, ma alquanto sconciamente; perciocchè fra le altre vi sono tre patentissime inesattezze. Dice alla pag. 95. che la sentenza fu data dai due giudici il dì 7. Giugno dopo quattro o sei giorni, dacchè furono loro inviate le informazioni: laddove nella pagina stessa a tergo confessa che le due informazioni furono scritte da se, e dal Lusitano il dì 5. Giugno. Dappoi afferma, che li due giudici furono d'accordo insieme, e fecero la sentenza contro di esso, e la mandarono a presentare al cardinal di Ferrara in sua presenza per mano del Lusitano; che il cardinale dopo averla letta gli disse, che era sentenziato a pagare li due scudi d'oro; ed ei allora li pagò. Per lo che sembra voler significare, che fosse data la sentenza dai giudici in congresso privato, lui assente, e che ei n'ebbe la nuova dal cardinale, allorchè presentoglicla il Lusitano: intanto però alla pag. 98. a tergo fece egli stesso imprimere, che la sentenza fu data nella cappella del Papa, presente la congregazione dei cantori apostolici, e presenti, intelligenti, audienti, ed instanti D. Nicola Vicentino, e D. Vincenzo Lusitano. In terzo luogo vergognandosi egli stesso della insussistenza del suo assunto cambia onninamente aspetto alla disputa e l'oggetto della disfida, dicendo: (pag. 95.) *D. Vincenzo era d' opinione che la musica che allora si cantava era diatonica: et io gli risposi che non era diatonica semplice*,

si fu, che incoraggì nella musicale carriera Gio: Battista Corvo di Co-

ma mista delle parti più lunghe del genere cromatico, e dell' enarmonico, et delle specie del genere diatonico: et ci giocammo due scudi. Egli però se amava di esser creduto in questo suo garbuglio, doveva cambiare anche la sentenza, o non riportarla; perciocchè quivi chiaramente si dice (pag. 98. à ter.) *Il Lusitano in voce et in scritto ha provato, che lui per uno competentemente conosce et intende di qual genere sia la composizione, che oggi communemente i compositori compongono, e si canta ogni dì*: ed a questo titolo fu dichiarato vincitore della disfida: dunque lo stato della questione era questo; e questo era ciò che il Lusitano doveva dimostrare contro il Vicentino, il quale *non seppe nè in voce nè in scritto provare sopra che fosse fondata la sua intentione della orgogliosa proposta, che niun musico compositore intendeva di che genere fosse la musica che esso stesso componeva*. È vero che il garbuglio fu pe' malistanti; ma chi vuole ingarabullare convien che sia molto scaltro.

Impressa, e pubblicata l' opera del Vicentino non essendo più in Roma l'Escobedo, (Bartolommeo Scobedo fu aggregato nella cappella apostolica li 23. Agosto 1536. e partì di Roma alla residenza de' suoi benefizi li 25. di Ottobre 1554.) si vide Ghisilino cader sopra tutto il peso di rispondere, e difendere la sentenza. Compose ei tosto un dottissimo trattato, il quale dubito, che non avesse il permesso di sostire alla luce per le stampe a riguardo del cardinal Ippolito: io però ne ho veduto in Roma il MS. originale di pugno del Dankerts nella biblioteca Vallicellana segnato R. 56. num. 15. ed eccone il titolo: *Trattato di Ghisilino Dankerts musico, et cantore cappellano della cappella del Papa sopra una differentia musicale sententiata nella detta cappella contro il perdente venerabile D. Nicola Vicentino per non haver possuto provare, che niun musico compositore intende di che genere sia la musica che esso stesso compone, come si era offerto. Con una dichiaratione facilissima sopra i tre generi di essa musica, cioè Diatonico, Cromatico, et Enarmonico con i loro essempj a quattro voci separatamente l' uno da l' altro, et anco misti di tutti tre i generi insieme, et molte altre cose musicali degne da intendere. Et oltracciò vi sono alcuni concenti a più voci in diversi Idiomi dal medesimo autore nel solo genere Diatonico composti*.

Nel proemio, e nei primi cinque capitoli del libro I. riporta il Dankerts la narrativa circostanziata di quanto occorse in detta vertenza: lo stato della questione: le schedole originali della informazione scritte dal Vicentino, e dal Lusitano: e la sentenza: e tutto ciò con precisione di tempo, di luogo, e di persone, e con candidezza tale, che non può esser figlia se non della verità.

Pochi anni appresso anche l' Artusi occupossi di questa disputa, e scrisse la *difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Dankerts, et Bartolomeo Escobedo cantori pontificj a favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino*, siccome può vedersi nell' op. intit. *Delle imperfezioni della moderna musica. Ragionamenti dui del R. P. D. Gio. Maria Artusi da Bologna*. Venezia 1600. pag. 28. e segg.

mo (425). Egli, che quotidianamente dopo il desinare ricreavasi in udire

In fine certo si è, che il Vicentino fu pe' suoi tempi un grandissimo musico, fu un finissimo suonatore, e parla nell'op. cit. quanto alla pratica della musica d'una maniera, che forse oggi in molti articoli non si saprebbe dir tanto, e così aggiustatamente. Quindi vuolsi avvertire, che le critiche contro il medesimo di Gio. Battista Doni giuniore nel *Compendio del trattato de' generi, e de' modi* pag. 4., 5., 6. di Apostolo Zeno Lett. To. 3. pag. 353. di *D. Vincenzo Requeno ne' saggi sul ristabilimento dell' arte armonica de' greci, e romani cantori*, tutte riguardano la sola teorica delli generi diatonico, cromatico, ed enarmonico, che il Vicentino si figurò a suo capriccio, e non per quello che ne rimane negli scrittori greci, de' quali ebbe scarsissime cognizioni, se pure alcun ne conobbe. L'orgoglio però, ed il credersi alcuna cosa di singolare nell' arte, e nella scienza musica fu il trabocco in cui miseramente egli cadde. Inventò a sua mala ventura un cembalo di più tastature per eseguirvi le musiche nei tre generi da se composti, e chiamollo Archicembalo; onde pretendeva di essere denominato in corrispondenza della sua invenzione, l' arcimusico. Pose nella sua opera il suo ritratto con l' epigrafe al di fuori *Incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi*: al di dentro *Archicimbali divisionis Chromatici et Enarmonici generis praticae inventor*, sotto il ritratto *Nicolaus Vicentinus aetatis suae XXXXIIII.*, ed inserì nel *cap.* 54. del *lib.* 3. *pag.* 70. i seguenti tre versi posti in musica a quattro voci il primo nel genere diatonico, il secondo nel cromatico, il terzo nell'enarmonico, che disgustarono per il loro orgoglio tutte le persone di buon senso:

Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis.
Dulcibus ut numeris priscis certantia factis,
Facta tua, Hyppolite, excelsum super aethera mittet.

Se il Vicentino fosse stato più modesto, era uomo da giovar sommamente all' arte; e le sue scoperte ridotte da esso in pratica tanto negli strumenti, quanto nell' esercizio delle voci sarebbero state con vantaggio immenso adottate: ma la di lui presunzione il fe tenere per un romanziere, e rovinò il tutto.

(425) Gio. Battista Corvo di Como fe imprimere il 1555. in Venezia per Antonio Gardano il primo libro de' suoi mottetti a cinque voci, e v' inserì il seguente epigramma vestito di assai buona musica in lode del card. Ippolito giuniore per la somma destrezza dal medesimo usata nel tenere per ben due anni il governo di Siena nella Toscana a nome del re di Francia a cui quella città erasi data.

Cum terris cuperent caelestia numina divum
Largiri munus coelitus eximium.
Hippolytum, perquam foelici sydere cretum,
Estensem Latio progenuere poli:

or le musiche del Vicentino immaginate nei tre generi semplici e misti *diatonico, cromatico, ed enarmonico*, (426) or le produzioni più famigerate de' sommi compositori.

Ragion pertanto voleva, che anche il massimo Giovanni Pierluigi, il grande imitatore della natura, l'Omero della musica ottenesse la grazia dal cardinal Ippolito D' Este, che fosse ammesso nella di lui corte, e che entrasse a parte di quella munificenza, di cui il cardinal di Ferrara era liberale verso tutti i coltivatori delle scienze, e delle belle arti. E la grazia appunto, e le grazie, ed il servigio ottenne di quell'

Cardine purpureo fultum qui temperet orbem
Hesperium sacra relligione pater.
Una salus hominum tanto sub principe tuta est,
Hunc pro terrestri numine Sena colat.

(426) Il Vincentino nella citata opera, l'antica musica ridotta alla moderna pratica, inserisce varii esempi di composizioni ne' suoi immaginati generi di musica: alla pag. 62. v' ha il mottetto a 4. voci *Haec dies quam fecit Dominus* tutto cromatico. Alla pag. 67. v' ha il madrigale a 4. voci *Soave e dolce ardore* tutto enarmonico. Alla pag. 68. v' ha il madrigale a 4. voci *Dolce mio ben* che si può cantare in cinque modi. 1. Diatonico. 2. Cromatico. 3. Cromatico, ed enarmonico. 4. Diatonico, e cromatico. 5. Diatonico, cromatico, ed enarmonico. Alla pag. 69. v' ha il madrigale a 4. voci *Madonna il poco dolce, e il molto amaro* misto delle specie dei tre ridetti generi. Alla pag. 70. v' ha i tre versi sopraccitati (nota 424.) *musica prisca caput*, il primo in musica diatonica, il secondo in cromatica, il terzo in enarmonica. Alla pag. 71. v' ha il *Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum* a 5. voci tutto cromatico. Io non istimo gran fatto queste composizioni, nè vuò garantirle come tali quali il Vicentino le immaginava: molto però mi piace di leggere, pag. 61. a tergo, che in fine faceva egli eseguire queste ed altre siffatte composizioni dai suoi scolari avendoli resi capaci di intonare i diesis maggiori e minori, i semitoni maggiori e minori, i toni maggiori e minori, le terze minime, più di minori, e più di maggiori, li salti di più di quarta, di manco di quinta, e di più di quinta, ed altri per rapporto al genere diatonico sproporzionati ed irrazionali. Per lo che ad evidenza vien dimostrato, che come il genere diatonico è il più semplice, ed il più naturale all'uomo, così l' umana voce può eseguire, e l'orecchio gusta soavemente molte altre divisioni non diatoniche, siccome moltissime volte fece a me, a me che scrivo, udire il dottissimo D. Vincenzo Requeno nella sua spinetta che accordava ora con le divisioni di Aristosseno, ora con quelle di Archita, o di Didimo, o di Filolao, o del sistema equabile, tutte all' orecchio sommamente gradevoli.

Eminentissimo. Di fatto lo stesso Pierluigi nella dedica del terzo volume di mottetti al duca Alfonso II. di Ferrara attesta di aver servito il cardinal Ippolito parecchi anni con quella maggior premura e diligenza, che per lui erasi potuto: *Cum multos annos Illmo. ac Revmo. cardinali fel. rec. Hippolyto quanta potui veneratione ac diligentia inservierim.* Del qual servigio prestatogli da Giovanni con le sue sublimissime produzioni dovette il cardinale essere ben contento; perciocchè glie ne mostrò la sua compiacenza, profondendo quotidianamente inverso di esso ogni maniera di favori, siccome lo attesta il Pierluigi medesimo per sentimento di gratitudine: *Beneficia in me quotidie confers*, ringraziandone così il cardinale nella dedica del primo volume di mottetti.

Quando però entrasse precisamente Giovanni nella grazia del cardinal Ippolito non saprei indicarlo: e per quanto voglia supporre, che sarebbe potuto esservi e per il suo merito, e per le sue virtuose qualità anche a' tempi del Vicentino, siccome v' erano simultaneamente Paolo Manuzio, e Marc'Antonio Mureto; Celio Calcagnini, e Armaldo d'Ossat, poi cardinale, ed altri molti pittori, scultori, architetti, idraulici, antiquarii, poeti, (427) ec. tuttavia io sono d'avviso, che non potesse il Pierluigi avvicinare in modo alcuno il cardinal d' Este prima che se ne discostasse il Vicentino, il quale più che Argo gelosamente vegliava a mantenersi l' ambito vanto di Arcimusico. Che se ad ogni costo vogliasi alcun cenno più determinato, per cui sia conciliata l' espressione di Giovanni anzidetta del *multos annos inservierim*, con l' epoca della

(427) Possono vedersi la citata orazion funebre del Mureto (nota 423.) Le memorie storiche de' cardinali di Lorenzo Cardella To. 4. pag. 209., e 212. ove parlasi del finissimo gusto con cui questo cardinale fece adornar da ogni maniera di artisti la villa d' Este in Tivoli: Antonio Petramellari nella continuazione al Panvini, il quale alla pag. 107. così si esprime: *praedicent hunc* (il card. Ippolito giuniore) *horti quirinales Romae, Tyburis civitatis aedificia, mausolaea, et Dianae templum imitantia, hortique, et viridaria .... ibi prima facie videas regio sumptu constructa palatia, vermiculata intercolumnia, et pario de lapide confectas columnas. Praxitelis statuas, antiquorum pictas imagines ... fontes piscium, ac volucrum viridaria, nemora, vineta, labyrinthaeos, herbarum ambages, prata, sylvas, etc.* e l' opuscolo di Uberto Foglietta intitolato: *Tiburtinum Hippolyti Estii.*

morte del cardinale, il quale passò agli eterni riposi il 1. Decembre del 1572. diviso potersi opinare, che il Pierluigi fosse eletto maestro di musica, e famigliare del cardinal Ippolito circa il 1560. e che a motivo de' frequenti viaggi di esso porporato non avesse Giovanni bell'agio di prestargli se non circa il 1568. quel servigio più assiduo, onde dovette nascere la benevolenza maggiore, che da quel generosissimo mecenate, e padrone gli fu largamente dimostrata.

Vedendosi il Pierluigi sopraffatto dai favor quotidiani del cardinal Ippolito, e da' sommi elogi, che riportavano le sue veramente belle produzioni, determinossi ad allestire un volume di scelti mottetti sagri a cinque, sei, sette voci, de' quali soprammodo dilettavasi quel porporato: fecelo imprimere per gli eredi di Valerio, e Luigi Dorici con il seguente frontispizio: *Liber primus mottettorum Ioannis Petraloisii Praenestini, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur. Romae apud haeredes Valerii, et Aloisii Doricorum* 1569; e nominollo al ridetto cardinal Ippolito con una modestissima dedica segnata li 7. di Maggio dell' anno stesso 1569.

Quattro importanti riflessi presenta questa dedica, che ha in fronte *Illustriss. principi Hippolyto Esten. S. R. E. praesbytero cardinali Ferrariensi.* In primo luogo si lagna il Pierluigi dei compositor de' suoi dì, i quali facevano per lo più servire la musica, che pur è tanto potente sull' animo umano, a vestir parole indecenti: *Magnam esse vim musicae ad versandos in omnem partem hominum animos quotidie res ipsa confirmat*; ed ei meglio il sapeva degli altri, che il primo ed interamente erasi dedicato a conoscere l' effetto musicale, ed a farne uso nelle sue produzioni, adattandolo misuratamente alle parole: *Et quasi homines non satis suapte sponte in mala omnia proclives essent ad eos magis etiam ad libidinem, et ad nequitiam incitandos* (musici) *tanto ac tam praeclaro Dei munere abutuntur.* Lo che non debbe recar maraviglia; perciocchè è noto abbastanza quanto regnasse la sfacciatagine nei poeti del secolo XVI. ed in conseguenza divenivano siffatte poesie doppiamente seducenti, perchè riunite al dolce incanto de' suoni melodici, ed alla viva penetrazione degli armonici concenti:

Protestasi in secondo luogo Giovanni, ch' egli mai non avrebbe se-

guito cotale esempio, e ciò anche per la sua già matura età, che inclinava alla vecchiezza: *matura jam, et vergenti ad senium aetate*. Per le quali parole convien dire, che tanto le gravi miserie domestiche, e le profonde afflizioni di spirito antecedentemente da me riferite, quanto l'assidua non interrotta applicazione gli facessero sentire quel peso, che non gli potevan recare li quarantacinque anni della sua vita, che allora andava a compiere: siccome aveva detto di se per le stesse cause Lodovico Ariosto contando la medesima età di Giovanni:

Io son di dieci il primo, e vecchio fatto
Di quarantaquattro anni, e il capo calvo
Da un tempo in quà sotto la cuffia appiatto. (428)

In terzo luogo promette il Pierluigi, che, sopravvivendo più lungamente, avrebbe continuato a pubblicare altri volumi di mottetti: *sequentur hunc, si vita suppetet, et si Deus volet, ejusdem generis alii*. Siccome eseguì con altri quattro volumi; benchè per la morte del cardinal Ippolito si rivolgesse ad altri personaggi.

In quarto luogo candidamente confessa di dedicare ad esso questo primo volume affin di mostrargli, che i benefizi di cui ogni dì ricolmavalo, se eran profusi in un uomo di manco merito di tanti altri, che godevano la di lui grazia, non eran però gittati in un di coloro, che somme cose millantano onde insinuarsi nella grazia de' grandi per averne grazie, e che, ottenutele, ne demeritano per inerzia la continuazione: *ex quibus intelligas, beneficia, quae in me quotidie confers, apud hominem, si nulla alia re insignem, certe quidem non segnem, neque inerti otio deditum collocari*. E di fatto il prodigioso numero delle sue opere sono l'incontrastabile testimonio della sua instancabilità.

E per dare alcun saggio del merito di questo primo volume di mottetti, dico, che composizioni siffatte non defraudarono punto, anzi pienamente soddisfecero la pubblica espettazione. Il solo Pierluigi, il grande

(428) Opere di Lodovico Ariosto. In Venezia 1730. nella stamperia di Stefano Orlandini. To. 2. Satira I. a M. Alessandro Ariosto, ed a M. Lodovico da Bagno pag. 370.

imitatore della natura, l'Omero della musica, egli solo potè produrre con il suo genio, e con il magistero completo dell' arte i mottetti a sei voci: *Viri galilaei*, per l' ascensione del Signore; *Cum complerentur*, per la pentecoste; ed il mottetto a cinque voci: *O beata*, *et benedicta*, *et gloriosa*, per la SS. Trinità. Questi tre mottetti saranno sempre belli, sempre sono nuovi, sempre freschi, sempre degni d' imitazione, ed insieme impareggiabili: il soave diletto, e la inesplicabile maraviglia, che suscitano in ogni maniera di uditori, e negli stessi esecutori dal secolo XVI. fino al presente, per la ricorrenza delle ridette solennità nella cappella apostolica in cui ogni anno si eseguiscono, è una prova irrefragabile del vero bello musicale da far zittire con il Bettinelli, quanti v'ha di saccenti aristarchi. Presentano similmente un bello di prim' ordine li mottetti a cinque voci: *O admirabile commercium*. - *Senex puerum portabat*. - *Cum pervenisset beatus Andreas*; e li mottetti a sei voci: *solve jubente Deo*. - *Vidi turbam magnam*. - *O Domine Iesu Christe adoro te*. Tutti gli altri, nemmeno uno escluso, sono ancor essi veramente belli, ma di second' ordine.

Vuolsi non ommettere, che fra li mottetti a cinque voci si trova il mottetto: *beatus Laurentius*, già dal Pierluigi donato alla cappella apostolica nell' anno 1562. innanzi che fosse eletto compositore della cappella, siccome abbiamo veduto nel cap. VIII. di questa sez. II. Così eziandio debbesi avvertire, che tutti li mottetti sopramenzionati avevali il Pierluigi composti per uso della lodata cappella, e già quivi si cantavano: e per questi mottetti si fu che rimasero perpetuamente sbanditi da essa cappella, siccome vollero il buon senso, e la ragione, tutti i mottetti degli oltrapassati maestri, che non potevano livellarsi per questo traguardo, ed in progresso non vi si ammisero che ben pochi di altri sommi compositori, i quali seppero dietro i lumi ed il magistero di Giovanni produrre alcun parto veramente bello.

Oltre l' edizione romana sopraccitata del 1569. ho veduto due altre edizioni di questo primo volume, ambedue di Venezia, ed ambedue per l' erede di Girolamo Scoto, una dell' anno 1586. l' altra del 1600. postuma.

Appena Giovanni ebbe soddisfatto ai doveri di giustizia verso il suo prodigo mecenate e padrone, il cardinal Ippolito d' Este, si rivolse

tosto a compiere le convenienze di gratitudine verso il re cattolico Filippo II. da cui per la dedica del secondo libro delle sue messe aveva in seguito ricevuto col mezzo del cardinal Pacecco lettere molto onorifiche, e graziosissime congratulazioni anche da più distinti personaggi di quella corte, siccome abbiamo accennato nel Cap. X. di questa sez. II.

Allestì pertanto il Pierluigi un nuovo volume di messe, che fu il terzo, lo fece imprimere in foglio grande il 1570. in Roma per gli eredi de' fratelli Dorici con il semplice frontispizio: *Ioannis Petraloisii praenestini missarum liber tertius. Cum gratia, et privilegio. Romae. Apud haeredes Valerii, et Louisii Doricorum fratrum* 1570. e lo dedicò al nominato sovrano Filippo II., assicurandolo di avervi posto il maggiore studio possibile, e di averlo limato, e perfezionato non meno dell' antecedente secondo volume: *Hoc tertium volumen non minori studio et diligentia limatum, ac perfectum tuo etiam nomini consecravi*: siccome si esprime nella dedica.

Prima di parlare del merito di questo volume di messe, voglio chiarire un apparente anacronismo fra le date che io segno, e le date che sembra insinuare il Pierluigi nella citata dedica al rè, onde non abbia il lettore a togliermi in sospetto di poco esatto. Dice pertanto Giovanni di avere inviato a Filippo il secondo tomo l' anno antecedente: *superiore anno misi ad te, Philippe rex invictissime, secundum volumen missarum*: onde dovrebbe inferirsi, o che il secondo volume da me riferito sotto l' anno 1567. fosse stato impresso il 1569., ovvero che questo terzo volume non il 1570., ma sortisse dalle stampe il 1568. Inoltre il medesimo Giovanni afferma, che questo terzo volume è la prima opera di cui occupossi dopo aver ricevute le congratulazioni del secondo volume: *quod munusculum meum* (il secondo tomo di messe) *cum tibi, tuisque principibus gratum et acceptum fuisse cognoverim, nihil mihi deinde prius ac potius faciendum esse duxi, quam ut hoc tertium volumen tuo etiam nomini consecrarem*: onde non sembra vero, che il secondo volume di messe fosse seguito dal primo dei mottetti siccome ho affermato, ma dal terzo delle messe.

Queste due difficoltà hanno un cotal peso. Tuttavia mi sembra, che ammettano una plausibile risposta. E dapprima: che il secondo volume,

di messe appartenga all' anno 1567. è indubitato, avendone io veduti parecchi esemplari: e di più nel censuale della cappella Giulia si legge in data dei 20. Settembre 1567. il seguente ordine del canonico Gaspare Cenci maestro, o vogliam dire prefetto della cappella. *R. messer Vincenzo Rago ve piacerà di pagare a messer Giovanni da Palestrina scudo uno, e baj. cinquanta per il secondo libro di messe d' esso messer Giovanni in stampa, qual ha da servire per la cappella, che io ve li farò buoni alli conti ec.*

Or come è certo che il secondo volume di messe fu impresso il 1567. così è indubitato, che la prima edizione del terzo volume, di cui trattiamo, debbe onninamente appartenere all' anno 1570. siccome ho di sopra affermato: perciocchè non solo consta essere stato comprato questo terzo volume dalle basiliche di Roma per uso delle respettive cappelle nell' anno 1570. siccome vedesi nel seguente ordine del canonico Paolo Capranica, prefetto della ridetta cappella Giulia, estratto dal censuale di essa cappella dell' anno 1570. *Rdo. messer Fabio pagherete a messer Giovanni Animuccia nostro maestro di cappella juli quattordici, sono per aver compro il* 3. *libro delle messe del Palestrina per la nostra cappella, et io etc. da S. Pietro li XXX. di Giugno* 1570. *Paulus Capranicus cancus. et magister capellae*: ma di più: volendo supporre una edizione antecedente di questo terzo volume eseguita il 1568. converrebbe ingojare la seguente non piccola improbabilità, cioè: che tutti gli archivii tanto delle basiliche di Roma, quanto della cappella apostolica, ed anche parecchie biblioteche della città, le quali hanno l' edizione del 1570. siccome l' ho io stesso veduto, tutte abbiano atteso, onde provvedersene, una incerta edizione, e che così negligentata l' edizione del 1568. non ne sia rimasta nemmen la memoria. Il qual supposto è una pretta inezia.

E per dare anche una certa tal quale spiegazione alle parole del Pierluigi; io son d' avviso, che la cosa potesse passare nella seguente maniera. L' edizione del secondo volume, siccome abbiamo veduto per il censuale della cappella Giulia, si pubblicò nel Settembre del 1567. Forse non prima dell' incominciamento del nuovo anno 1568. ne dovette essere spedita una copia al re Filippo: sul cadere similmente dell' an-

no 1569. dovette scrivere il Pierluigi la dedica del terzo volume; ed a ragione si espresse: *Superiore anno misi ad te*. La notissima adagiatezza però degli stampatori dovette ritardare il compimento dell'edizione fino al principio dell'anno seguente; e così porta la data del 1570. Ond'è vero insieme, e che le due edizioni sono degli anni 1567. e 1570. e che il Pierluigi dedicò al re Filippo il terzo volume l'anno che seguì la spedizione del secondo.

Quanto poi all'altra difficoltà si può rispondere, che il Pierluigi non afferma di essersi occupato del terzo volume appena inviato il secondo; ma tostochè seppe essersi meritato per esso il gradimento di quel monarca, e della di lui corte: *Quod munusculum meum cum tibi, tuisque principibus gratum et acceptum fuisse cognoverim, nihil mihi deinde prius ac potius faciendum esse duxi, quam ut hoc tertium volumen tuo etiam nomini consecrarem.* Lo che richiedendo per necessità alcun tempo, in questo intervallo si fù, ch' egli intraprese l'edizione del primo volume de' mottetti a cinque, sei, sette voci, che dedicò al cardinal d'Este: giunte quindi le congratulazioni, interruppe gli ordinarii suoi studi, e tutto si applicò alle messe, onde allestirne il terzo volume.

Da ultimo, qualunque de' due volumi, o quel de' mottetti, o il terzo delle messe abbia veduto prima la pubblica luce, niente toglie, od aggiugne alla vita del Pierluigi: ed il lettore segua pure quel sentimento, che più gli aggrada.

Nel rimanente della dedica di questo terzo volume di messe sono notabili non solo una certa grandezza di animo, di cui potè nel momento presente far pompa il Pierluigi, stanti le quotidiane sovvenzioni del

Magnanimo, gentil, costante, e largo (429)

cardinal d'Este; ma eziandio una trionfante dimostrazione del sincero impegno per la musica ecclesiastica, da cui vedesi essere stato compreso

(429) Petrarca. Trionfo della fama. Capitolo 2. ultimi due versi:
Dall' altra parte il mio gran Colonnese,
Magnanimo, gentil, costante, e largo.

Giovanni. Di fatto, lasciati agli altri gli elogi dovuti a Filippo: *Suspiciant alii incomparabilem tuam opum vim atque copiam etc.* ei si determina a dedicargli questo terzo volume non per omaggio dell' oro, (che non aveva ricevuto) ma affin di renderlo a prova certo dello studio, che in suo cuore nutriva per il sagro culto: *Haec sane res movit me: ut maxime cuperem haec ingenii et peritiae musicae (quantulacumque in me est) opera, velut quaedam mei erga res divinas studii testimonia in lucem exire.* E credo sibbene, che quel monarca tanto pio lasciasse intatto a Giovanni anche per questo terzo volume tutto il merito, ch'egli aveva avuto principalmente di mira: perciocchè regnò Filippo ancora altri ventotto anni, quanti non ne sopravvisse Giovanni, regnò cioè fino al 1598. e fra le tante opere del Pierluigi, che in progresso videro la luce, non se ne trova più veruna dedicata a Filippo.

Ma è tempo omai di dare alcun cenno del merito di questo terzo volume di messe, parto, a giudizio dello stesso Giovanni, d' ingegno, e d' arte: *haec ingenii, et peritiae musicae opera.* Contiene esso otto messe; quattro a 4. voci: due a 5. voci: due a 6. voci. I titoli sono: A 4. voci: *Spem in alium. — Primi toni. -- Brevis. — De Feria.* A 5. voci: -- *L' Homme armé. — Repleatur os meum.* A 6. voci: *De Beata Virgine. — Ut, re, mi, fa, sol, la.*

Io diviso, che Giovanni avesse scritto antecedentemente parecchie di queste messe. Quanto alla messa intitolata: *Ut, re, mi, fa, sol, la,* ne siamo certi, avendo veduto nel cap. VIII. di questa sez. II. che la donò alla cappella apostolica l' anno 1563. innanzi di esserne dichiarato compositore. Lo stesso penso che debba giudicarsi delle messe *spem in alium*, e *repleatur os meum*; perciocchè sono di uno stile pesante, e fiammingo anzi che no, da cui egli erasi già da lunga stagione sottratto. Così similmente debbe dirsi della messa *primi toni*; poichè essendo essa composta sopra le melodie del madrigale; *Io mi son giovinetta*: (Boccaccio giorn. nona novel. X.) siccome tostochè sortì dai torchi fu per gl' intendenti riconosciuto; ed anche in una edizione postuma di questo terzo volume fu espressamente indicato con le seguenti parole: *missa primi toni*, ovvero *Io mi son giovinetta*: non dubito pertanto, che fosse stata scritta da Giovanni prima che i cardinali della congregazione de-

stinata alla esecuzione dei decreti del concilio tridentino vietassero siffatto mescolamento di sagro e profano: ond' è, ch' egli per ossequio di cotal proibizione mutolle il nome, e denominolla dal modo, o tono in cui è scritta.

Non potè però fare altrettanto della messa *l'homme armé*, la quale anzi io porto opinione, ch' ei scrivesse circa questo tempo, siccome le altre tre non ancora esaminate. Le melodie dell' accennata canzone (430) avevan servito per tema di messe ai più valorosi compositori:

(430) Il P. Martini, ed il dottor Burney non sono d' accordo pienamente sull' indicata canzone *L' homme armè*. Il P. Martini nella par. 1. dell' esemplare, o saggio fondament. prat. di contrap. pag. 129. la chiama *Canzone provenzale*, dicendo: *verso il fine del XV. secolo e sul principio del seguente trovasi il canto di una certa canzone provenzale detta L' homme armè, il quale servì di soggetto per comporvi sopra una messa, fra gli altri, da questi compositori, ec.* Il dottor Burney (stor. gen. della mus. To. 2. pag. 493.) attesta di essersi occupato inutilmente nella indagine di questa canzone: ed in fine divisa, che possa essere stata una delle canzoni usate in onore del famosissimo Orlando Paladino affin di incoraggire i soldati: *P. Martini supposes the subject of it to have been the tune of a provençal song*: il canto d' una certa canzone provenzale: *but though I have taken great pains, both by enquiry and reading, to find the words to which this old melody used to be sung, yet I have never been successful. Nothing, however, has appeared to me more probable, than that this is the famous* cantilena Rolandi, *or air to the song which the French* armed champion *used to sing at the head of the army, in honour of their Hero Roland, in advancing to attack an enemy*. Io non posso entrare giudice fra cotanti scrittori: dirò solo che il frammento di questa canzone (*Saggio sopra la stor. della mus. in Italia del conte Gregorio Orloff traduz. di Benedetto Coronati* To. 1. pag. 129.) conservatoci da Giovanni Tintore (o *tinctoris*, o *del tintore*) nel *proportionale musices* mi sembra indicare un oggetto affatto diverso da quello che divisa il Burney, ed un idioma non del tutto conforme alle altre ben note canzoni provenzali, siccome vorrebbe il Martini. Ecco il frammento:

Lome, lome, lome armè.
Et Robinet tu m' as
La mort donnée,
Quand tu t' en vas.

Il lettore si appiglierà a quel divisamento che più gli aggrada, accertandosi sulla mia parola, che il cenno della canzone ridetta si scriveva nel secolo XV. per titolo delle messe non come si scrisse dappoi *l' homme armé*, e *l' homme armée*, ma sibbene come io l' ho veduto in molti volumi del nostro archivio: *Lome lome armé*, e *lomme lomme armé*.

non si volle dispensare Giovanni dal farvi sopra ancor le sue prove, (431) e colse opportunamente l' occasione di dedicarla a Filippo re guerriero.

(431) Il P. Martini nel sopramenzionato *Saggio fondam. prat. di contrap.* pag. 129. aggiugne, che scrissero la messa sopra la canzone *l' homme armè: Jusquin del Prato, de Orto, Pippelare, Brumel, Pietro de la Rue, Cristoforo Morales, e Gio. Pierluigi de Palestrina, i quali gareggiando fra di loro, fecero conoscere quanto eccellente fosse in loro in tutte le sue parti l' arte del contrappunto.* Gradisca il lettore la nota di tutti coloro la cui messa sopra questa canzone cantossi un dì nella cappella apostolica; siccome l' ho rilevato dai volumi del nostro archivio segnati num. 14., 34., 35., 41., 49., 63., 64., 120., 122., 128., 129., 144., 146., 157. Eccone i nomi: *Guglielmo du Fay, Busnois, Regis, Caron, V. Faugues* (e Fagus), *Pipelare* (e Pippelare), *Jusquin del Prato* due messe, una a 4. voci, l' altra a 5. *Pietro de la Rue, Monsieur mon Compere, Tinctoris, Philippon, Vacqueras, de Orto, Mathurin Forestyn.* Tre anonimi, due de' quali scrissero sotto Innocenzo VIII. uno sotto Giulio II. *Cristofano Morales* due messe, una a 4. voci l' altra a 5. Giovanni Pierluigi da Palestrina una a 5. voci. *Giacomo Carissimi* una a 12. voci. Se a me é lecito dire il mio qualunque siasi divisamento sopra queste messe, penso che tolti i primi e più antichi *Du Fay, Busnois, Regis,* e *Caron,* i quali scrissero nel loro stentatissimo stile con moderazione, gli altri tutti fino al Morales non fecero punto conoscere, siccome afferma il P. Martini, *quanto eccellente fosse in loro in tutte le sue parti l' arte del contrappunto*: ma sibbene mostrarono quante stravaganze anche nella musica sappia inventare la mente umana: quando vuole oltrepassare i confini prescritti dalla natura. Tuttavia quanti furono i citati scrittori tutti ebbero per la messa *l' homme armè* nome, e fama. Il Morales fu molto avveduto nello scrivere le sue due messe sopra questa canzone, e si sforzò di riunire gli artifizi ad una sufficientemente naturale cantilena delle parti: siccome fece il Carissimi con molta lode, benchè non potè pareggiare la fama del Pierluigi, il quale superaudo anche in questa messa tutti i suoi predecessori si era elevato all' apice della perfezione. Siccome poi il canto di siffatta canzone più non si usava, perciò li cantori apostolici si fecer lecito di adottare questa messa del Pierluigi per servigio della cappella: ed il fecero eziandio per la ragione recata su tal proposito dallo Zacconi nel cap. 56. del lib. 3. della pratica di musica pag. 173. *Che crediamo noi* (*circa i compositori famosi*) *come Morales, et il Palestrina che si faticassero a comporre le loro messe del l' Homme Armè con quella variazione di segni, et che non conoscessero se gli facevano altra diversità di musica et di armonia che non fanno gli altri comuni? Certo che il persuaderci altrimenti di quei sì famosi uomini, è un persuadersi che non avessero quel giudizio, che tutto il mondo crede che abbiamo avuto, e che non conoscessero quello che conosciamo noi. Ma che dobbiamo credere? Che l' abbiano volute comporre sì per dare occasione ai cantori che in simil sorte di cantilene s' abbiano ad esercitare, e vedere la sottigliezza de' loro ingegni, sì anco per mostrare che hanno in-*

Racchiude questa messa il sommo di quanto aveva saputo inventare di più difficile ed astruso, massime nella combinazione simultanea di varii tempi, e prolazioni, o vogliam dire misure di battuta, la scuola fiamminga: vi si scorge però unita una chiarezza, una facilità, ed un brio tutto proprio della penna di Giovanni, che la distingue, e la rende di gran lunga superiore a tutte le altre da me vedute con siffatto titolo. Ond' è, che fra Ludovico Zacconi musico di Guglielmo duca di Baviera nell' anno 1592. ancor vivo il Pierluigi, la inserì nella sua *pratica musicale*, la giudicò *più intelligibile, e con più ordinati segni tessuta della simile messa l'homme armè* di Jusquin del Prato, e ne fece a pubblica instruzione esattamente l' analisi, siccome può vedersi nel capit. 38. del lib. 2. pag. 115. al 122. e nel cap. 51. pag. 128. Non debbe poi ommettersi, essere sì profondo l'artifizio di questa messa, che può cantarsi tanto in tempo ternario, o dispari, quanto a cappella, o duplo, o pari, senza che la mescolanza de' varii tempi ne soffra alcuna alterazione, siccome fu eseguito nella edizione postuma di essa messa del 1599. per opera di alcun discepolo del Pierluigi, cui egli stesso doveva aver comunicato questa artificiosissima singolarità.

Veniamo alle altre messe. La messa *de feria* a quattro voci è nella sua semplicità e chiarezza sublime. La messa *de Beata Virgine* a sei voci è ammirabile, perchè tutta tessuta d'una maniera sorprendente sopra le melodie del canto piano, o gregoriano di essa messa, le quali ben sanno i conoscitori di esso canto quanto sono astruse. Inoltre questa messa presenta parole dell' inno angelico, ossia del *Gloria in excelsis Deo* proprie della Vergine Santissima, siccome solevan cantarsi già da alcun secolo; (432) e

teso le composizioni antiche, et che hanno usato ogni diligenza per conservarle. E però siccome loro con tutti gli altri buoni compositori si sono affaticati non solo in osservare quello che hanno osservato gli altri loro antecessori; ma anco in facilitarcelo per meglio poterlo intendere e conseguire: così ancor noi, con quelli che hanno da venire, siamo obbligati di non distruggerlo, ma di faticarci per conservarlo, per non dar occasione di dover rifare le leggi musicali con tutte le osservanze et precetti armoniali.

(432) Bartolommeo Gavanto nell' opera intit. *Thesaurus sacrorum rituum cum addit. Merati* (Venet. ex typ. Zarlett. 1769.) par. 1. tit. 8. rubr. 4. not. z. pag. 52. dice: *sensus verborum rubricae quae habetur in ordine missae in missali post Hymnum*

che furon levate d'uso dal Pontefice S. Pio V. nella riforma del Messale Romano, che ordinò quasi contemporaneamente alla edizione di questa

Angelicum: videlicet sic dicitur etiam in missis B. Mariae quando dicenda est. *Sensus, inquam horum verborum est: Sic idest, eodem modo quo immediate supra descriptus est, dicendus est hymnus Angelicus, non additis amplius iis verbis, quae ante Pium V. in dicto hymno addebantur a sacerdotibus in honorem B. Virginis:* quoniam tu solus sanctus, Mariam sanctificans: tu solus Dominus, Mariam gubernans, tu solus Altissimus, e Mariam coronans: *et alia verba, quae amplius non sunt in usu*. Gradisca il lettore le parole per intero dell'Inno ridetto angelico, siccome erano in uso nel secolo XV., e trovansi nelle messe *de B. Virgine* di tutti i compositori fino al Pierluigi, che l'ultimo le pose in musica. *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis, laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, domine Deus rex coelestis Deus pater omnipotens, Domine fili unigenite Iesu Christe, spiritus, et alme orphanorum paraclite, domine Deus agnus Dei filius patris, primogenitus Mariae Virginis matris. Qui tollis peccata mundi miserere nobis. Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram ad Mariae gloriam. Qui sedes ad dexteram patris miserere nobis: quoniam tu solus sanctus, Mariam santificans: tu solus Dominus, Mariam gubernans: tu solus altissimus. Mariam coronans, Iesu Christe. Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen*. Il Gavanto però ed il Merati ignorarono circa l'uso di questo *Gloria* un aneddoto degno di memoria, che mi credo in dovere di riportare onde supplir la sopraccitata opera. Paride de Grassis bolognese famosissimo maestro di ceremonie dei pontefici Giulio II., Leone X., ec. nel suo ceremoniale inedito per uso della cappella pontificia (io ne ho fortunatamente una bellissima copia MS. della stessa età del Grassi) nel cap. 32. *Quod unico modo in tono missali dici semper debet hymnus angelicus in missa papali: et qualiter recitandus sit ipse hymnus: ae de tono versiculi Ite missa est*. Riferisce, che il S. P. Niccolò V. (regnò dal 1447. al 1455.) fece studiare a sommi teologi, se poteva lecitamente dirsi l'Inno angelico con la giunta delle parole sopraccitate, ed avendo avuto in risposta, che a solo titolo di consueta divozione potevano tollerarsi, ordinò che mai più nella cappella apostolica non si cantassero. E di fatto i libri musicali del nostro archivio corrispondono esattamente a questo divieto: perciocchè tolte poche messe di compositori della prima metà del secolo XV. non si veggono più queste parole in verun libro di uso della nostra cappella a fronte di tante altre e più irregolari, e meno analoghe mescolanze di capricciose parole, che si trovano anche posteriormente, siccome è stato riferito altrove. Udiamo il Grassi. *Insuper legimus in annalibus s. mem. Nicolai V., quod dum in oratorio palatino coram se per capellanum missa tunc forte currens de festo gloriosae virginis diceretur, ac inter hymnum angelicum recitarentur versus illi gloriosae virginis peculiares ab omnibus fere dici consueti, videlicet:* spiri-

messa di Giovanni, con la bolla: *Quo primo tempore*, in data dei 14. Luglio 1570. adesivamente ai decreti del S. concilio di Trento. Quindi è che nella ristampa di questo volume del 1599. essendo state tolte dal Gloria le parole riguardanti la SS. Vergine Maria, vi rimangono di tratto in tratto molte note insignificanti.

Debbesi finalmente ragionare della messa breve. *Missa brevis* a quattro voci. Questa messa è corrente, di ottimo stile, vaga, e facile. Non era conosciuta a' tempi del Pierluigi la maniera di scriver le messe con siffatto stile. Egli si fu il primo, che lo ricavò dal suo genio, che ridusselo in pratica mirabilmente in questa messa, ed in altre che dappoi pubblicò, e che in tal modo aprì a Lodovico Vittoria un largo campo da potervi spaziare con molta lode (433). Debbo su questa messa pale-

tus, et alme orphanorum paraclite; *et:* primogenitus Mariae virginis matris, *et reliqui, voluisse pontificem ab eruditissimis theologis radicitus intelligere, utrum in hujusmodi hymni forma esset hoc eatenus expressum, quatenus itidem ab omnibus licite dici posset: cumque ex devotione dici licere intellexisset, statuisse ipsum deinceps coram se dici non debere*. E così dopo circa cento venti anni che Niccolò V. emanò la proibizione di più cantar le ridette parole nella cappella apostolica, il Pont. S. Pio V. le tolse onninamente d' uso dal messale romano, e dalla cattolica chiesa.

(433) Tommaso Lodovico da Vittoria, sacerdote spagnuolo nativo d' Avila profondo conoscitore dell' arte musica, come nella maggior parte delle sue produzioni si mostra discepolo impareggiabile ed imitatore fedele dell' Escobedo, e del Morales, così nello stil corrente, facile, di semplici imitazioni, e nelle parole di gran sentimento si eleva sopra se stesso, e talvolta avvicina siffattamente il Pierluigi, che potrebbe di leggieri, da chi non abbia tatto assai fino, tenersi alcuna di lui composizione per opera del principe della musica. Le sue messe: *O quam gloriosum est regnum — Simile est regnum caelorum, etc.* Le *turbe* de' suoi passii; ed alcuni mottetti hanno giustamente meritato di essere adottati nella nostra cappella, e vi si mantengono tuttora senza aver perduto punto di freschezza, di novità, di morbidezza del loro vero bello, e vero buon gusto. Per questo suo singolar valore musicale nella nuova maniera del Pierluigi fu il Vittoria eletto maestro di musica del collegio germanico l'anno 1573. in cui Gregorio XIII. fondò di nuovo quel collegio instituito già veramente da Giulio III. l'anno 1552. ma che in brev' ora era quasi mancato affatto: e così similmente divenne maestro della chiesa di S. Apollinare nell' anno 1575. avendo lo stesso Gregorio dato quella chiesa con il palazzo contiguo al ridetto collegio, che fino a quel tempo non aveva stanza propria e ferma. (V. Giampietro Maffei annali di Greg. XIII. To. 1. pag. 76., 137.) É poi un mero sogno di Andrea Adami (osserv. per

sare un riflesso, che mi tenne un dì alquanto in forse. Essa è lavorata con gli stessi soggetti, con gli attacchi stessi, con le stesse fughe, con gli andamenti stessi della messa di Claudio Goudimel, già maestro

ben reg. il coro della capp. pont. pag. 191.) che il Vittoria sia stato cappellano cantore della cappella apostolica, perciocchè non è nominato in verun elenco, o diario del nostro archivio, come lo avvertì eziandio Matteo Fornari (Narraz. istor. dell' orig., progr., e priv. della capp. pont. MS. nella bibliot. Corsini alla Lungara); ed è in egual modo una fola o dell' Abb. Lampillas, ovvero dell' Abb. Bertini (il Bertini nel dizion. degli scritt. di mus. To. 4. pag. 122. cita il Lampillas *sagg. apolog. della letter. spagn* To. 2. In tutto però il §. V. della 3. dissert. ove si parla intorno la musica del secolo XVI. mai non si fa menzione del Vittoria) che fosse il Vittoria rivale del celebre Palestrina, che anzi fu egli sempre amicissimo del Pierluigi, e di Gio. Maria Nanini il più stretto confidente di Giovanni, e per essi ei si spogliò del mantello ibèro, e vestissi con più buon gusto alla nuova foggia romana. Le opere da me vedute, e diligentemente esaminate di questo italo-ispano compositore, sono: *Thomae Lodovici de Victoria Abulensis collegii germanici in urbe Roma musicae moderatoris liber primus, qui missas, psalmos, magnificat, ad virginem Dei matrem salutationes, aliaque complectitur* 4. 5. 6. 8. *voc.* Venetiis apud Angelum Gardanum 1576. dedicato ad Ernesto duca di Baviera. — *Cantica B. Virginis vulgo magnificat 4. voc. una cum quatuor antiphonis B. Virginis per annum* 5. *et* 8. *voc.* Romae ex typ. Dom. Basae apud Franc. Zannettum 1581. dedicato al card. Michele Bonelli, detto il card. Alessandrino nipote di S. Pio V. — *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem 4. voc. una cum quatuor psalmis pro praecipuis festivitatibus* 8. *voc.* Romae ex typ. Dom. Basae ap. Franc. Zannettum 1581. dedicato a Gregorio XIII. — *Missarum liber primus* 4. 5. 6. *voc. ad Philippum secundum Hispaniarum regem catholicum*. Romae ex typ. Dom. Basae ap. Alex. Gardanum 1583. — *Officium hebdomadae sanctae*. Romae ap. Angelum Gardanum 1585. — *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* 5. 6. 8. *voc. ad sereniss. Sabaudiae ducem Carolum Emanuelem subalpinorum principem opt. piiss.* Romae ex typ. Dom. Basae ap. Alex. Gardanum 1585. — *Motecta* 5. 6. 8. 12. *voc. quae nunc melius excussa, aliis quamplurimis adjunctis, noviter sunt impressa*. Mediolani ap. Franc. et haered. Simonis Tini 1589. alla pag. 2. v' ha la seg. dedica: *Sanctissimae Dei genitrici Mariae semper virgini clementiae parenti, sanctis omnibus in coelo cum Christo feliciter regnantibus ad eorum laudes festis solemnibus diebus modulatè concinendas, fidelisque populi devotionem hymnis, et canticis spiritualibus dulcius excitandam hos musicos modos et cantus pietatis ergò a se factos Thomas Ludovicus a Victoria presbyter abulensis dicat* — *Missarum liber secundus* 4. 5. 6. 8. *voc. una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam totius anni. Ad sereniss. principem cardinalem Albertum*. Romae ex typ. Ascanii Donangeli ap. Franc. Coattinum 1592.

del Pierluigi intitolata: *Audi filia* (434). Dubitai dapprima che potesse essere stata scritta questa messa breve da Giovanni ancor giovanetto sotto la direzione del suo precettore, e su cotal' esemplare. Facendomi però in progresso ad esaminre l' una e l' altra, diviso piuttosto, che il Pierluigi nella sua messa breve lavorata sopra le melodie, gli attacchi, le fughe, gli andamenti della messa *audi filia* del Goudimel abbia voluto indicare in qual maniera le stesse melodie, gli stessi attacchi, le stesse fughe, gli andamenti stessi che appassiti illanguidiscono ed invecchiati stuccano in uno scrittore, possano esser trattati di maniera da dar loro tal forza e vivezza, che dopo il tratto di presso a tre secoli si possan

Il Pitoni (*notiz. de' compositori di mus. MS.*) così parla del Vittoria. *Tomasso Lodovico da Vittoria abulense fu maestro di capp. del collegio german. in S. Apollinare dal* 1573. *al Giugno del* 1577. *le di lui op. sono. Il lib. delle messe a più voci Ven. pel Gard.* 1576. *il lib. d' Inni a* 4. *Ro. pel Basa* 1581. *il lib. de' Magnif. a* 4. *Ro. pel Basa* 1581. *il lib. delle mes. Ro. pel Gard.* 1583. *l' uffizio della settimana santa pel Basa* 1585. *il* 2. *lib. delle mes.* 1592. *il lib. de' mott. per tutto l' anno a* 5. 6. 8. *voc. Ro. pel Gardano* 1585. *il lib. de' mott. a* 5. 6. 8. 12. *voc. Roma pel Gardano* 1583. *il Fronzini nell' indice cita il lib. delle messe, magnificat, mottetti, e salmi a* 8. 9. 12. *voci del Vittoria. Essendo il Vittoria cappellano di S. C. M. compose nell' anno* 1605. *l' uffizio de' morti a* 6. *voci che fece imprimere in Madrid l' anno stesso per l' esequie della Imperatrice*. Il Cerrone nel Melopeo cap. 33. fol. 89. loda le opere del Vittoria.

(434) *Missae tres a Claudio Goudimel praestantissimo musico auctore nunc primum in lucem editae cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum*

Audi filia.
Tant plus ie metz
De mes ennuis.

Item missae tres a Claudio de Sermisy, Ioanne Maillard, Claudio Goudimel cum quatuor vocibus conditae, et nunc primum in lucem editae ad imitationem modulorum

Plurium modulorum.
Ie suis des-heritée.
Le bien que i' ay.

Lutetiae apud Adrianum le Roy, et Robertum Ballard, regis typographos in vico Sancti Ioannis Bellovacensis, sub intersignio divae Genovefes 1558.

Et missa ad imitationem moduli (m' amie un iour) auctore Ioanne Maillard cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem edita. Lutetiae apud le Roy, et Ballard 1559. (V. le note preced. 29., 33.)

cantare, siccome cantasi tuttora la messa breve nella cappella apostolica, con ottimo effetto, e presentino una idea di novità, e di freschezza, quasi che sortano ciascuna volta dalla penna dell' autore.

Di questo terzo volume di messe ne ho vedute due edizioni, siccome è stato di sopra accennato. La prima del 1570. in Roma per gli eredi di Valerio e Luigi Dorici. L' altra di Venezia postuma per Angelo Gardano il 1599. in cui debbe osservarsi

1.° Nella messa a quattro voci *primi toni* si aggiugne, *Ovvero: Io mi son giovanetta*.

2.° La messa a cinque voci *l' homme armè* è ridotta in *tempo pari*.

3.° Nella messa a sei voci *de Beata Virgine* si aggiugne: *Vel Dominicalis*, perchè il *Credo* è lavorato costantemente sopra le melodie del canto piano del *Credo* denominato *Domenicale*.

4.° Manca in questa edizione, e non so dirne il perchè, la messa a sei voci: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Rimane per compimento di questo capitolo, e di questa seconda sezione a vedere quando precisamente il Pierluigi rinunziasse alla basilica liberiana, onde tornare la seconda volta ai servigi del Vaticano.

Giovanni Animuccia maestro della basilica vaticana già fin dall' anno 1555. per la rinunzia di Giovanni Pierluigi, siccome abbiamo veduto nel cap. VIII. della I. sez. Giovanni Animuccia uno dei più cari discepoli del santo Filippo Neri fondatore della congregazione dell'oratorio, caduto infermo, pagò alla morte il suo tributo. Ad accertare però l' epoca della morte dell' Animuccia non convengono gli scrittori. Il Poccianti nel catalogo degli scrittori fiorentini afferma esser morto l' Animuccia nell' anno 1569. *fato functus est Romae* 1569. (435.) Ottavio Pi-

(435) *Ioannes Animuccia inter amoenissimos musarum hortos educatus, sic suavissimos liquores musicae degustavit, et imbibit, ut capellae sacrosanctae basilicae vaticanae magister inter multos designari commeruerit. Innumeros madrigales, mottettos mira dulcedine refertos in lucem misit. Sed in primis magnopere celebratur liber missarum Romae excussus* 1567, *apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum ad amplissimum ordinem canonicorum ejusdem sanctissimae basilicae. Et praefationis exordium est: etsi ex iis cantibus, etc. Fato functus est Romae* 1569. Catalogus scriptorum florentinorum omnis generis auctore R. P. mag. Michaele Pocciantio florentino ord.

toni nella raccolta MS. dei compositori di musica vuole, che morisse circa il 1571. (436). Andrea Adami nell' elogio del Palestrina (437) sostiene, che morì effettivamente nel 1571. Il Sonzonio in riportando la famosa apparizione di Giovanni Animuccia avvenuta il dì 9. Gennajo 1574. dice, (438) che era morto tre anni in dietro, cioè nel principio dell' anno 1571.

servor. B. M. V. cum additionibus F. Lucae Ferrinii. Florentiae apud Philippum Iuntam 1589. pag. 101.

(436) Notizia dei contrappuntisti, e compositori di musica di Giuseppe Ottavio Pitoni MS. *Giovanni Animuccia maestro di cappella della basil. vatic. secondo che si legge nella vita di S.Filippo Neri, era penitente di S. Filippo, ed andava a cantare ogni giorno all'oratorio dopo i sermoni, menando seco de' compagni: dopo morto apparve ad un cotal Alfonso portoghese, e lo pregò delle orazioni di S. Filippo: gli fè tosto il santo celebrar delle messe in S. Giovanni de' Fiorentini, e dopo disse ai fratelli dell' oratorio: l' Animuccia è arrivato, intendendo al paradiso. Finì di vivere circa il 1571. e lasciò la moglie di simil bontà di vita, che morì dopo pochi anni*. V' ha di lui: il 1. libro di madrig. a 3. voci con alcuni mottetti, e madrig. spirituali. Roma per il Dorico 1565. — Il 1. libro di messe a 4. 5. 6. voci. Roma per gli eredi de' Dorici 1567. — Il 1. lib. de' madrig. a 4. 5. 6. voci. Venez. pel Gard. 1567. — Il libro delli magnif. a 4. voci. Roma per gli eredi dei Dorici 1568. — Il 2. libro delle laudi ove si contengono mottetti, salmi, ed altro volgari e latini fatti per l' oratorio di S. Girolamo mentre quivi dimorava S. Filippo, e l' Animuccia era il maestro di cappella. Roma per gli eredi del Blado 1570.

(437) Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia di Andrea Adami pag. 172. *morto Giovanni Animuccia maestro di cappella della basilica vaticana, l' anima del quale, come asserì S. Filippo Neri, volò al cielo, ottenne Gio. Pierluigi questo posto nell' anno 1571.*

(438) Vita novissima del S. Patriarca e taumaturgo Filippo Neri del P. Domenico Sonzonio della congr. dell'Oratorio di Venezia 2. ediz. in Padova 1733. lib. 1. cap. 4. pag. 15. *Ebbe S. Filippo tra' musici suoi più cari il maestro della vaticana cappella Giovanni Animuccia, da cui col seguito d' altri cantori nelle funzioni sue era servito: e ben egli nell' ultimo con ampia e magnifica paga a' servigi fattigli corrispose, quando di là, ove il meschino gemea nelle fiamme cocenti del purgatorio, nel trasse fuori, e a cantare mandollo con gli angeli in paradiso. Caro ancora gli fu Sebastiano musico di Castello, che alle lodi spirituali dell' oratorio tenea il canto suo esercitato: e questo pure d' una grande e ricca mancia il riconobbe alla morte, quando da rapacissimi demonii ne tolse l' anima, che predar voleano per l' inferno*. L' appa-

Avendo io stesso per favore del sempre lodato gentilissimo sig. abb. Guerrigi archivista della basilica vaticana consultato i libri del censuale della cappella Giulia, affermo che l'Animuccia morì negli ultimi giorni del mese di Marzo dell'anno 1571. e che fin dal primo dì del mese seguente di Aprile dell'anno stesso 1571. fu eletto per la seconda volta maestro di S. Pietro in Vaticano Giovanni Pierluigi.

Non istarò quì a riferire le ricevute dell'Animuccia negli anni 1569. e 1570. onde confutare il Poccianti. Dirò solo, ch' ei si sottoscrisse di suo pugno nel libro dei salariati della basilica ridetta a tutto il mese di Febbrajo del 1571. Nel mese di Marzo poi si legge: *mandatum Martii* 1571. *D. Io. Animucciae Mag. cantorum pro suo salario sc.* 8. ond' è chiaro, che nel principio di esso mese viveva ancora l'Animuccia. Dietro il mandato segue immediatamente la ricevuta di un cotal Lodovico Parigi commissionato dalla moglie dell'Animuccia per nome Lucrezia del seguente tenore. *Io Lco. Parigi Fiorentino in nome di madonna Lucrezia sanese moglie del sud. Messer Giovanni Animuccia confesso avere ricevuto da Meser Fabricio Neccio esattore della cappella giulia scudi* 8. *di mta. quali sono per la provesione del sopradetto Mr. Giovanni per tutto el mese di Marzo* 1571. *et in fede Io Lco. Parigi sudetto ho fatto la presente in nome della sud. madonna Lucrezia quale sarà sottoscritta di mia propria mano . questo dì* 26. *Marzo* 1571. *sc.* 8. *io. Lco. Parigi mano propia.* Questa formalità di ricevuta mostra che l'Animuccia il dì 26. Marzo si trovasse nell' estremo periodo; e che o il giorno stesso, o il seguente passasse dalla vita mortale alla immortale.

Intanto il Rev. Capitolo liberiano, che aveva aumentata al Pierluigi la consueta mensualità fino dall' anno 1561. onde trarlo a se dai servigi del Laterano, in udendo al momento presente le nuove dell' Animuccia sospettò, che Giovanni si sarebbe di leggieri restituito al Vaticano, onde nacquero fra taluni interessati per la basilica liberiana, e tali altri partigiani del Pierluigi delle piccanti querele, e degli amari rap-

rizione circostanziata dell'Animuccia ad Alfonso Portoghese suo amico può vedersi lib. 3. cap. 2. num. 15. pag. 296. e 297.

porti, che, al dire di alcune memorie a penna, occuparono alquanti giorni i ritrovi della città. (439)

(439) Non meritano distinta commemorazione le inezie delle sopramenzionate memorie a penna: solo vuolsi rilevare, che molto si scherzò dall'un partito e dall'altro sopra l'apologo riferito da Orazio *epistolar. lib.* 1. *epist.* 7. allorchè richiese Mecenate di esser libero dallo stretto servigio prestatogli.

Forte per angustam tenuis vulpecula rimam
Repserat in cumeram frumenti, pastaque rursus
Ire foras pleno tendebat corpore frustrà;
Cui mustela procul, si vis, ait, effugere isthinc,
Macra cavum repetes arctum, quem macra subisti.

Apologo traslatato di peso dall'Ariosto nella satira I. per riguardo alle occupazioni onde caricavalo il cardinal Ippolito d'Este:

Un asino fu già, ch' ogni osso, e nervo
Mostrava di magrezza, e entrò pel rotto
Del muro, ove di grano era uno acervo,
E tanto ne mangiò, che l'epa sotto
Si fece più d'una gran botte grossa,
Fin che fu sazio, e non però di botto.
Temendo poi, che gli sien peste l'ossa,
Si sforza di tornar dond' entrato era,
Ma par, che 'l buco più capir no 'l possa.
Mentre s' affanna, e uscire indarno spera,
Gli disse un topolino: se vuoi quinci
Uscir, tratti, compar, quella panciera.
A vomitar, bisogna, che cominci
Ciò ch' hai nel corpo, e che ritorni macro;
Altrimenti quel buco mai non vinci.

Frizzantissime cose poi si dissero analogamente alle clausole dell'uno e dell'altro poeta: di Orazio cioè, che conchiuse:

Hac ego si compellar imagine, cuncta resigno;
Obsecro et obtestor, vitae me redde priori.
Metiri se quemque suo modulo, ac pede, verum est.

e dell'Ariosto:

Or conchiudendo dico, che se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
Con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
Renderli, e tor la libertà mia prima.

Queste inezie peraltro non ritardarono punto il corso all' affare. Il cardinal Alessandro Farnese generosissimo mecenate de' dotti uomini, e de' sommi artisti, arciprete della basilica vaticana fin dal pontificato di Paolo III., e che come aveva protetta la elezione del Pierluigi a primo dei maestri della basilica nel 1551., così era stato dispiacentissimo di perderlo nel Gennajo del 1555., appena udita la morte dell' Animuccia avvenuta, siccome è detto, negli ultimi giorni di Marzo, inviò a Giovanni un grazioso biglietto d' invito a nome proprio, e del Rev. Capitolo. Il Pierluigi senza curar punto la diminuzione quasi per metà dell' appuntamento mensile, che attualmente esigeva nella basilica liberiana da quello che avrebbe percepito nel Vaticano accettò l' offerta; e diretto un foglio offiziosissimo di ringraziamenti e di rinunzia al Rev. Capitolo liberiano (440) volò alla sua prima e diletta basilica, e fin dal

e finalmente venne da taluni somigliato il Pierluigi ad Orazio, che non seppe, o non potè dipartirsi da Mecenate; e da altri all' Ariosto, che, privato del frutto delle onorevoli sue fatiche dal cardinale Ippolito, passò con vantaggio de' suoi studi alla corte del duca Alfonso.

(440) Servì Giovanni Pierluigi la basilica liberiana dal giorno 1. di Marzo 1561. fino al 31. Marzo 1571. cioè anni dieci, ed un mese. Confido, che non dispiacerà al lettore di veder la serie di tutt' i maestri della basilica liberiana, siccome l' ho ricavato da monumenti impressi ed inediti; e l' ho verificato nei libri MS. tanto dei decreti quanto del censuale per favore del sempre commendato Illustrissimo, e Reverendissimo Sig. D. Andrea degli Abbati canonico archivista della lodata basilica.

1539. *Giacomo Coppolla*.
Settem. 1553. *Rubino*.
1 Mar. 1561. *Giovanni Pierluigi* da Palestrina: a tutto Marzo 1571. Tornò quindi in S. Pietro in Vaticano.
1571. *Giovanni Maria Nanini* da Vallerano: rinunziò in Maggio 1575., e nell' Ottobre del 1577. fu aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii.
10 Ottob. 1575. *Ippolito Tartaglini*.
1577. *Orazio Caccini*.
1581. *Niccolò Pervè*.
1587. *Francesco Suriano* romano: rinunziò in Agosto 1589. passò nel 1599. a S. Giovanni in Laterano; e tornò in S. Maria Maggiore nel 1600. (come appresso al detto anno).

principio di Aprile 1571. vi riassunse il servigio, siccome apparisce dal ruolo dei cantori della cappella Giulia, ove si legge: *mandatum Aprilis 1571. Io. Petro Aloysio magistro cantorum pro suo salario sc. 8. 33.* (nella basil. liberiana aveva Giovanni sc. 16. può vedersi la no. 112.):

Settem. 1589. *Curzio Mancini* rinunziò in Decembre 1591. passò quindi in S. Giovanni in Laterano nel 1607.

Genn. 1592. *Annibale Stabile.*

1596. *Giovanni Trojani* al 1600.

1600. *Francesco Suriano* romano tornò per la seconda volta. (V. sopra all' anno 1587.) passò quindi nel 1603. in S. Pietro in Vaticano.

1603. *Vincenzo Ugolini* da Perugia: rinunziò in Novembre del 1609. Essendosi ristabilito da' suoi mali passò in S. Pietro in Vaticano nel 1620.

30. Genn. 1606. *D. Domenico Pataloni* cappellano toletano maestro interino per la lunga malatia dell' Ugolini.

10. Genn. 1610. *Federico Donati* basso della cappella dichiarato direttore per la vacanza del maestro.

26. Genn. 1610. *Paolo Tarditi* romano: essendosi tosto allettato, mai non servì, e rinunziò ai primi di Febbrajo 1610.

9. Febr. 1610. *Roberto di Fiandra* maestro della cattedrale di Rieti accettò, ma non venne in Roma; e continuò la direzione del coro il Donati.

3. Apr. 1610. *Domenico Allegri* romano: a tutto il 1629.

1630. *Giuseppe Giamberti* romano.

1645. *Antonio Maria Abbatini* di città di Castello: rinunziò li 5. Gennajo 1646. tornò al servigio nell'anno 1649. come appresso al detto anno.

5. Genn. 1646. *Francesco Foggia* maestro in S. Giovanni in Laterano: richiese alcun poco di tempo a deliberare, e quindi ringraziò: venne poi ai servigi della basilica nell'anno 1677. come appresso al detto anno.

23. Febr. 1646. *Orazio Benevoli*: essendo poco dopo eletto maestro di S. Pietro in Vaticano, passò colà.

1646. *Carlo Cecchelli*: rinunziò li 10. Settembre 1649.

28. Sett. 1649. *Antonio Maria Abbatini* (V. sopra all'anno 1645.) a tutto Gennajo 1657. tornò per la terza volta nell' anno 1672. come appresso al detto anno.

25. Febr. 1657. *Stefano Fabri* romano giuniore: a tutto Agosto 1658.

31. Genn. 1659. *D. Niccolò Stamegna* nativo e canonico di Spello: rinunziò in Sett. 1667.

16. Ottob. 1667. *Alessandro Melani* di Pistoja: rinunziò in Febbrajo 1672.

28. Mar. 1672, *Antonio Maria Abbatini*: (V. sopra all' anno 1649.) rinunziò ai primi di Giugno del 1677.

segue la ricevuta di pugno di Giovanni: *Io Giov. Pierluigi ho riceuto.*

La serie della vita, e delle opere di Giovanni Pierluigi da questo punto fino alla sua morte: e gli aneddoti che riguardano la memoria di lui, e le edizioni delle di lui opere postume formeranno la materia della seguente terza sezione.

13. Giug. 1677. *Francesco Foggia*: (V. sopra all'anno 1646.) morì al servizio della basilica di anni 83. li 8. Gennajo 1688. e fu tumulato in S. Prassede.

a dì detto *Antonio Foggia* figlio del sunnominato Francesco, supplemento e coadjutore del padre, quindi proprietario, morì ai primi di Maggio 1707.

31. Dec. 1703. *Alessandro Scarlatti* coadjutore di Antonio Foggia, e quindi maestro, rinunziò in Marzo 1709.

Mar. 1709. *D. Pompeo Cannicciari* cappellano Moretti: morì ai servigi della basilica li 29. Decembre 1744. e lasciò il suo archivio musicale all'archivio della basilica.

31. Dec. 1738. *Gaetano Latilla* coadjutore del Cannicciari fino al dì 9. Aprile 1741. in cui, divenuto cronico, fu ringraziato; e continuò a servire il Cannicciari.

9. Febr. 1744. *Sante Pesci* secondo corista della basilica: fu dichiarato direttore della musica supplente al Cannicciari, ed ai 29. Decembre 1744. di nuovo dichiarato direttore e non maestro: morì ai servigi della basilica li 3. Settembre 1786.

7. Sett. 1786. *Raimondo Lorenzini* maestro, il quale aveva servito la basilica dal 1751. per anni 35. in qualità di organista, morì agli ultimi di Maggio 1806.

26. Agos. 1795. *Antonio Fontemaggi* romano coadjutore del Lorenzini, e quindi maestro da Giugno 1806. fino ai 4. Maggio 1810.

2. Genn. 1817. *Antonio del Fante* morì ai servigi della basilica sul finire di Marzo 1822.

15. Giug. 1823. *Domenico Fontemaggi* organista di S. Giovanni in Laterano, figlio dell'anzidetto Antonio, maestro attuale.

Gli elenchi dei maestri delle basiliche lateranense, e vaticana possono vedersi alle note 109., e 623.

Fine del Tomo Primo

INDICE

DEI CAPITOLI

SEZIONE PRIMA

CAPITOLO VII.

CAPITOLO VIII.

CAPITOLO IX.

CAPITOLO X.

CAPITOLO XI.

CAPITOLO XII.

SEZIONE SECONDA

CAPITOLO X.

CAPITOLO XI.

CAPITOLO XII.

NIHIL OBSTAT

Fr. Antonivs Franciscvs Orioli Ord. Min. Conv. Censor Theol.

NIHIL OBSTAT

Ioseph. Ant. Gvattani Censor Philolog.

IMPRIMATVR

F. Dom. Bvttaoni M. S. P. A. S.

IMPRIMATVR

I. Della Porta Patr. Constantinop. Vicesg.

ERRORI	CORREZIONI
Pag. 42 nota 59 *trigintatribum*	*trigintatribus*
ivi n. 59 *latae sententia*	*latae sententiae*
Pag. 54 n. 82 *Pauli II.*	*Pauli III.*
Pag. 55 Carmelengo	Camerlengo
Pag. 58 n. 84 Monaco per Berg. 580	Monaco per Berg. 1580.
Pag. 64 il canto Abbate	il santo Abbate
Pag. 93 *Auton da Lucca*	*Anton da Lucca*
Pag. 126 n. 205 di Borbona	di Borbone
Pag. 157 n. 245 *Quand'.io presi la lira*	*Quand' io presi la Lisa*
Pag. 159 vogliansi credere	vogliasi credere
Pag. 161 n. 251 *copere*	*coepere*
Pag. 170 le abbiamo	lo abbiamo
Pag. 206 risvegliaronsi; in esso	risvegliaronsi in esso
Pag. 213 ed il card. Carlo	ed al card. Carlo
ivi n. 318 MS. in Firmino	MS. di Firmino
Pag. 219 n. 325 videris lib. 9.	videsis lib. 9.
Pag. 222 Brumei	Brumel
Pag. 229 de Hoje	de Hojeda
Pag. 240 e non rescritti	e con rescritti
Pag. 241 Bottini	Bettini
Pag. 246 in simiglevol	in simiglievol
Pag. 252 n. 352 *inter hos*	*inter has*
ivi il quale segnò	il quale regnò
Pag. 254 n. 353 della prefazione alle osservazioni	nella prefazione delle osservazioni
Pag. 256 e determinate	e denominate
Pag. 257 n. 356 il Faldense	il Fuldense
Pag. 261 n. 357 *de Alemonio*	*de Alensonio*
Pag. 264 mi costringe di di passar	mi costringe di passar
Pag. 265 n. 366 *ex successorum*	*et successorum*
Pag. 266 primo cappellano	prima cappellano
ivi n. 369 de Buraschi	de Maraschi
ivi n. 369 Giovanni Monissari	Giovanni Monissart
Pag. 267 n. 371 dell' anno 2560	dell' anno 1560
Pag. 270 n. 374 *Item collegium*	*Item collegio*
Pag. 275 *denominata messa*	*denominandola messa*
Pag. 279 Marziale Darcì	Marziale Darù
ivi partiura	partitura
Pag. 286 regioni	ragioni
Pag. 287 Marino Gerbert	Martino Gerbert
Pag. 289 n. 383 *addixi*	*adjunxi*
Pag. 309 n. 397 *velut unde traditur*	*velut unda truditur*
Pag. 313 del bello architettonico	al bello architettonico
Pag. 317 mirabile verità	mirabile varietà
Pag. 326 e parole e e frasi	e parole e frasi
Pag. 330 per questo campo	per questo capo
Pag. 331 n. 412 Girolamo Faijo	Girolamo Feijo
Pag. 335 l' abitudine contatta	l' abitudine contratta
Pag. 338 i gusti disperatissimi	i gusti disparatissimi
Pag. 349 Armaldo	Arnaldo
Pag. 363 ed esaminre	ad esaminare
ivi n. 433 *il Fronzini*	*il Franzini*